EL FUTURISMO ITALIANO

Gerlac Holda

INTRODUCCIÓN

El futurismo, como movimiento artístico, fue más un proyecto de futuro que, en su momento, una realidad tangible. Su ansia de reconstrucción -que debía darse no sólo en Italia, sino en la totalidad del *"universo"*- les llevó a intervenir en casi todas las facetas, conscientes como eran del convulso y decisivo momento histórico que deseaban protagonizar. Heredero de alguna forma de Nietzsche e influido por D´Annunzio, y anticipo en cierto modo del fascismo, el futurismo dice cosas como ésta: *"Ensalzamos el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso marcado..."*. Otras palabras de los escritores futuristas nos recordarán, de un modo sustantivo, la sed desesperada de renovación que los animaba: *"Venimos a glorificar la guerra, la única salvación del mundo, el militarismo, el patriotismo, el brazo destructor del anarquista, las ideas que matan"*. Sus ideas revolucionarias no deseaban limitarse al arte, sino que, como otros muchos movimientos de nuestra época, pretendían transformar la vida entera del hombre. Entre el 20 de febrero de 1909 y hasta el año 1917 los futuristas lanzaron al público más de cincuenta manifiestos, referidos a las más diversas actividades. Así, el futurismo cultivó el teatro, la danza, la poesía, la literatura, la pintura, la escultura, la música, el cine, la fotografía, la arquitectura, la gastronomía o la política, además de otras variaciones sin fin como resultado de la combinación de éstas disciplinas y su preocupación por la propia existencia (la mujer futurista y la lujuria, la guerra, el orgullo italiano o la *"nueva religión-moral de la velocidad"*).

Desde 1910, y hasta 1913 las filas del futurismo se van engrosando de jóvenes inconformistas y entusiastas. En vísperas de la Primera Guerra Mundial, esta tendencia, como las restantes vigentes en aquel momento, se halla en su apogeo. Todo bulle en el arte, un arte que en ocasiones comenzaba a salir de los reducidos círculos en que había permanecido para ir suscitando un paulatino interés en el público sin ceder lo más mínimo tanto en el rigor de sus métodos como, en ocasiones, en la intolerancia de sus planteamientos. El futurismo fue, en consonancia con la incipiente y revolucionaria praxis artística, el primer movimiento artístico que gozó de una audiencia de masas, debido fundamentalmente a su propio carácter. La frecuencia de sus apariciones, su revestimiento de incendiaria proclama y de fuerte y contundente enunciación, además del lenguaje sintético y muy publicitario, ayudaron a su propagación entre las masas, además de, por otro lado, *"articular una poética en una comunidad de artistas."* Efectivamente, el gusto por el escándalo y el insulto, por el enfrentamiento directo y por el fanatismo en la defensa de sus convicciones, ayudaron a extender el fenómeno futurista hasta unos límites sin precedente alguno en la historia del arte.

La ciencia los deslumbraba: *"Os declaramos que el progreso de la ciencia ha determinado en la humanidad cambios tan profundos que un abismo se ha abierto entre*

los dóciles esclavos del pasado y nosotros, los hombres libres, que tenemos la certeza de la rabiosa magnificencia del futurismo". Actualmente, al considerar sus resultados artísticos, se puede apreciar, como es lógico, que éstos son mucho más inocentes que los pretendidos en un principio y que, sin embargo, algunos de sus protagonistas han creado obras de considerable interés. El futurismo ha jugado en cualquier caso un papel importante en el arte, siendo sus consecuencias muy extensas y diversas. El afán de novedad y originalidad que ellos mismos proclamaban, su cuidada lucha contra el *"buen gusto"* - en el cual caían, lógicamente, más de lo que hubieran sin duda deseado - su dinamismo, como primera condición, no fueron en absoluto un impedimento para que las dotes de algunos de ellos llegaran a tomar cuerpo en sus trabajos.

Es el dinamismo, efectivamente, la principal característica del futurismo. En su primer manifiesto informan: *"Sabed que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad".* Al mismo escrito pertenece la frase: *"un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia". "El dinamismo universal debe ser producido en pintura* – proclamaban en el *Manifiesto Técnico – como sensación dinámica... El movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos".*

Aparte del interés que puede encerrar, en principio, este dinamismo, que no debemos considerar como absolutamente nuevo en arte, hay aciertos, más o menos conscientes, como por ejemplo éste: *"Abramos la figura como una ventana y encerremos en ella el medio donde vive".* Claro que las palabras ,en pintura, nada valen; son las obras las que deben hablar. Es indudable que esta preocupación ya existía en épocas anteriores. Lo que importará será la verdadera originalidad: la correspondencia al momento histórico y a las necesidades *permanentes* del hombre, en la medida en la que éstas estén. El hecho es que el futurismo fue un paso más en la marcha del arte contemporáneo en su proceso de desintegración de la forma, y el eslabón inmediato al dadaísmo y al surrealismo, además de un síntoma de la conciencia materialista de nuestra época.

La llegada de la guerra exacerba el espíritu futurista, pero viene a significar el inicio de su fin. Los futuristas, fieles a su compromiso de intervenir en todos los terrenos y a su militarismo, hacen campaña para que Italia se una a las potencias aliadas. El dinamismo es ahora utilizado para describir escenas guerreras. Pero Boccioni, elemento esencial del grupo, enrolado voluntario en el conflicto, muere accidentalmente en 1916. El resto del grupo se dispersa. Los demás se fueron apartando también del credo artístico que habían profesado con fervor y entusiasmo: hasta el propio Severini, que se inclina de nuevo hacia el cubismo.

El futurismo fue un exponente del auge experimentado por Italia a principios del siglo XX, y llevó consigo las contradicciones de éste; sus rebeldías y sus aspiraciones anarquistas, su gusto por la acción, que se transformó en apología de la violencia y del nacionalismo revolucionario y de la guerra y, en el caso de algunos de sus integrantes (Marinetti, Papini, Soffici,etc.), en adhesión al fascismo. Durante el gobierno de Benito Mussolini se confundió con la elaboración de una estética fascista, ideología ésta con la que mantuvieron un dilatado juego de aproximaciones y alejamientos desde la aparición de los primeros camisas negras hasta la derrota final de los mismos. Disgregado por la primera guerra mundial, el movimiento continuó, sin embargo, en un *segundo futurismo* continuador de las teorías de Marinetti (desde el fin de la guerra hasta los años treinta, coincidiendo con un nuevo brote artístico: la abstracción italiana), que asimiló, con

Fortunato Depero, Luigi Colombo (llamado Fillia) o Vittorio Tommasini (llamado Farfa), ciertos rasgos del purismo y de la abstracción geométrica y, posteriormente, del surrealismo.

BREVE CRONOLOGÍA HISTÓRICA

1909.-

Filippo Tommaso Marinetti publica el día 20 de Febrero de 1909, en el diario *Le Figaro* de París, ciudad en donde había estudiado letras, su *Manifeste du Futurisme*, en pro de una vida activa, peligrosa, nueva: *"... queremos exaltar el movimiento agresivo, el febril insomnio, el paso gimnástico, el salto peligroso, el bofetón y el desafío a las estrellas"*. Mucho antes de todo esto, durante su época de estudiante en Francia (1888-1896), especialmente en París (desde 1893), Marinetti había frecuentado las reuniones de los artistas, escritores y poetas parisinos, celebradas en cafés, salones y salas de fiesta de la ciudad. A pesar de su juventud rápidamente se introdujo en los círculos literarios renovadores colaborando en varias revistas como *La Vogue*, *La Revue Blanche* y, sobre todo, *La Plume*, integrada, entre otros, por escritores y poetas como Remy de Gourmont o Alfred Jarry. Fueron estos intelectuales los que, según Rosele Goldberg, dieron a conocer a Marinetti los principios del *verso libre*, inmediatamente adoptados por el autor italiano en sus escritos. En 1896 Marinetti abandonó París para retornar a Italia. En ese mismo año, el 11 de diciembre, Alfred Jarry estrenaba en el Théâtre de l´Oeuvre de Lugne-Poe, su *Ubu Roi* (*Ubú rey*).

Trece años más tarde, en abril de 1909, y tan sólo dos meses después de la publicación del manifiesto futurista, Marinetti estrena en el mismo teatro su obra *Le roi Bombance* (*El rey Jolgorio*), publicada en 1905, sátira de la revolución y la democracia, ambos temas permanentemente presentes a lo largo de la trayectoria del italiano. En la obra: *"hacía una parábola del aparato digestivo, y el poeta-héroe lÍdiot, que fue el único que reconoció la guerra entre "devoradores y devorados", desesperado, se suicidó.* Le roi Bombance *no causó menos escándalo que el patafísico de Jarry. Las multitudes abarrotaban el teatro para ver cómo el autoproclamado autor futurista ponía en práctica los ideales de su manifiesto"* En el mismo año se enfrenta en duelo a Charles-Henry Hirsch y publica, además del primer manifiesto, *¡Matemos el claro de Luna!*, *D´Annunzio intimo*, *Primo manifesto politico* y *Poupées électriques* (*Muñecas eléctricas*), de la que, una vez de regreso en Italia, se ocupa de su dirección en el Teatro Alfieri de Turín. La obra, prologada con una introducción basada en el manifiesto futurista, consagró a Marinetti como un personaje dentro del arte italiano, al tiempo que presentaba la *declamación* como una emergente y novedosa forma de teatro que se convertiría en señal de identidad característica en la producción de los jóvenes futuristas posteriores. Se publica también el *Primer manifiesto político* del futurismo.

1910.-

La tumultuosa situación que la vida política y social italiana sufría en aquellos momentos sirvió de caldo de cultivo y de contexto propicio para la actividad propagandística de Marinetti y su incipiente movimiento. En las principales ciudades de

la península itálica los artistas hacían campaña en contra de la vecina Austria y a favor de la intervención militar sobre ésta. Así, Marinetti –que acaba de conocer a los pintores Boccioni, Carrá y Russolo– y sus seguidores, tuvieron la oportunidad de celebrar la primera de sus célebres veladas futuristas al calor de estos acontecimientos: *"... se dirigieron a Trieste, la ciudad fronteriza fundamental en el conflicto austro-italiano, y representaron la primera velada (serata) futurista en esa ciudad el 12 de enero de 1910 en el Teatro Rosetti. Marinetti protestó furiosamente contra el culto a la tradición y la comercialización del arte, cantando las alabanzas del militarismo y la guerra patrióticos, en tanto que el corpulento Armando Mazza dio a conocer al público provinciano el manifiesto futurista. La policía austriaca,* o *"urinarios ambulantes" como se les llamaba insultantemente, tomó nota de los procedimientos: la fama de los futuristas como alborotadores ya estaba creada. El consulado austriaco entregó al gobierno italiano una queja oficial, y las siguientes veladas futuristas estuvieron estrechamente vigiladas por grandes batallones de la policía".*

En este año de 1910, Marinetti publica en Francia *Mafarka le futuriste* (meses más tarde sería editado en Italia bajo el nombre de *Mafarka il futurista*, siendo procesado por "ofensa a la moral pública"), *Re Baldoria*, y el *Discorso sulla belleza e necessitá della violenza*. Sale a la luz también el Prefacio a *L´incendiario* de Palazzeschi y el *Manifiesto de la literatura futurista*.

Además, un año después del primer manifiesto, Marinetti reúne a pintores de Milán y sus alrededores con la intención de reclutarlos para el movimiento futurista. El resultado es un grupo de artistas que se siente inflamado por la idea de expresar por el arte, no la belleza perenne, sino la embriaguez del movimiento, de la acción; un arte fundamentado en la simultaneidad de las sensaciones y de las ideas suscitadas por las mismas. El 8 de marzo de 1910 es hecho público en el Teatro Chiarella de Turín, el *Manifiesto de los pintores futuristas* y, un mes más tarde, el 11 de abril, el *Manifiesto técnico de la pintura futurista*, ambos firmados por Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo y Gino Severini, además del propio Marinetti. En el mes de julio Marinetti lanza desde la torre del reloj de Venecia el manifiesto *Contro Venezia passatista*. Aparece el *Manifiesto de los músicos futuristas*, de Francesco Pratella.

1911.-

En este año Marinetti publica en Francia *Le Futurisme*, y en Italia el *Secondo manifesto politico futurista*. Pratella publica un segundo manifiesto sobre música. Por otra parte, un año después de la aparición del manifiesto de la pintura futurista, los cinco pintores firmantes del mismo (Balla, Boccioni, Carrá, Russolo y Severini) presentan de manera conjunta sus obras en Milán, el 30 de abril de 1911, en la que sería la primera exposición de pintura futurista. Es preciso aclarar que Balla figuró en el catálogo aunque no presentó ninguna obra. De la misma forma se celebró en París una exposición futurista, después del viaje que Boccioni, Carrá y Severini hicieron a la capital francesa. Aparece el trabajo fotográfico *Fotodinamismo futurista* de Anton G. Bragaglia. Marinetti ejerce como corresponsal de guerra en la guerra de Libia.

1912.-

Se celebran exposiciones de los pintores futuristas en París (galería Berheim Jeune), Londres, Berlín, Bruselas, Mónaco, Hamburgo y Viena. Estas exposiciones no

obtuvieron, a decir verdad, el enorme éxito que pretendieron más tarde Marinetti y sus correligionarios, aunque lo cierto es que la importancia de una manifestación de este tipo no se reconoce por sus ecos inmediatos, sino por su influencia ulterior. Por otra parte, la revista alemana *Der Sturm* publica los principales manifiestos futuristas. Además, Marinetti publica *Le Monoplan du Pape* y *La Bataille de Tripoli*. Recopila también una antología de escritos de poetas futuristas que incluye, a su vez, el *Manifesto técnico della letteratura futurista*. Aparece el *Manifiesto de la escultura futurista* de Boccioni.

1913.-

En 1913, en Florencia, la revista *Lacerba*, dirigida por Giovanni Papini y Ardengo Soffici, se une al núcleo fundacional del futurismo, aportando las columnas de su publicación durante algún tiempo al incipiente movimiento. Posteriormente se adhirieron al futurismo otros intelectuales y artistas, tales como Sironi, Rossai o Prampolini, entre otros. Marinetti publica *Distruziones della sintassi*, *Immaginazione senza fili*, *Parole in libertá*, *Il teatro di varietá*, *Programma politico futurista*. Luigi Russolo publica su *L´arte dei rumori* y Apollinaire *L´Antitradition Futuriste*. Marinetti viaja a Bulgaria durante la guerra búlgaro-turca. Se presenta en París la performance *Manifiesto de la lujuria*, de Valentine de Saint-Point, en la Comédie des Champs-Elysées. En la misma ciudad se celebra una exposición de escultura futurista.

1914.-

El futurismo, en su afán de totalidad, se ocupa también de la escultura. En este terreno fue Boccioni el principal impulsor del movimiento con sus personales obras de formas en el espacio, y su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*. En arquitectura se distingue Sant´Elia, que publica *L´architettura futurista* (*Manifiesto de la arquitectura futurista*), más en proyectos que en realizaciones, con sus ideales planteamientos monumentalistas (proyecto de la *Cittá nuova*, de Sant´Elia y M. Chiattone, 1914). Giovanni Papini publica *Il mio futurismo*. Marinetti viaja a Rusia y da conferencias en Moscú y San Petesburgo. Se alista voluntario en el Batallón Lombardo de Ciclistas y organiza varias manifestaciones a favor de la intervención militar de Italia en la guerra mundial. Es arrestado y encarcelado por quemar varias banderas austriacas. La revista *The Mask*, dirigida por Edward Gordon Craig, reimprime el *Manifiesto del teatro de variedades*.

1915.-

Marinetti publica su *Guerra sola igene del mondo* e *Il teatro futurista sintético*. Carrá, por su parte, *Guerrapittura*. Se produce un nuevo arresto de Marinetti. En el mes de octubre Boccioni, Russolo, Sant´Elia, Sironi y el mismo Marinetti participan en los combates alpinos acaecidos durante el conflicto bélico y en la toma de Dosso Cassina. Prampolini publica sus manifiestos *Escenografía futurista* y *Atmósfera escénica futurista*.

1916.-

Muere en accidente Umberto Boccioni, y en el frente de guerra Antonio Sant´Elia. Marinetti traduce a Mallarmé y publica *Poesie scelte*, y los manifiestos *La*

cinematografia futurista y *Teatro futurista sintético*. Corra y Settimelli fundan la revista *Italia Futurista*. Además, tiene lugar el rodaje de la película *Vita futurista*, dirigida por el propio Settimelli, además de Ginna, y en la que participa todo el grupo futurista.

1917.-

Marinetti y Russolo son heridos en el frente. En Roma, Marinetti conoce a Diaguilev. Además, publica el *Manifesto della Danza Futurista*, *Come si seducono le donne* y *Noi futuristi*. Corra, por su parte, *Sam Dunn é morto*.

1918.-

Marinetti publica *L´isola dei baci*, junto a B. Corra, y el *Manifesto del Partito Futurista Italiano*. Funda, junto a Settimelli y Carli, el diario *Roma Futurista*. Es condecorado, además, en dos ocasiones, con la medalla al valor militar. En el estudio de G. Balla conoce a la que será su mujer, la pintora y escultora Benedetta Cappa.

1919.-

Marinetti publica *Democrazia futurista*, *8 anime in una bomba*, *Un ventre di donna*, junto a Enif Robert, *elettricitá sessuale* y *Les Mots en Liberté Futuristes*. Apoya políticamente a Benito Mussolini y participa en la destrucción del periódico socialista *Avanti*. En su casa de Milán se funda la segunda *Associazione degli Arditi*. Tras la derrota electoral de los camisas negras es encarcelado nuevamente, esta vez a causa de la represión del gobierno hacia los fascistas, junto con Mussolini, Bolzon y Vecchi. El aviador Fedele Azari escribe el manifiesto del *Teatro aéreo futurista*.

1920.-

Marinetti publica *Al dilá del comunismo*. En ese mismo año abandona las filas del fascismo, por considerarlo reaccionario, a las que retornará en 1924. Mario Scaparro escribe su performance futurista, *Un nacimiento*.

1921.-

Marinetti publica *L´alcova d´acciaio* e *Il tattilismo*. Junto a Cangiullo escribe, además, el manifiesto de *El teatro de la sorpresa*.

1922.-

Marinetti publica *Gli indomabili*, *Gli amori futuristi* y *Enrico Caviglia*. Marinetti, Carrá y Sironi, entre otros, rinden *Un homenaje de los poetas, novelistas y pintores a Mussolini* (*Il Principe*), mientras Ardengo Soffici escribe sobre *El fascismo y el arte*, en la revista de teoría política y crítica cultural del partido fascista, *Gerarchia*.

1923.-

Marinetti publica *Il tamburo di fuoco*, con el que el autor pone fin al futurismo como movimiento de acción política revolucionaria.

1924.-

Se celebra el Primer Congreso Nacional Futurista y se homenajea a Marinetti en Milán. Éste publica su obra *Futurismo y Fascismo*. Rodolfo De Ángelis organiza el Nuevo Teatro Futurista con un repertorio aproximado de unas cuarenta obras.

1925.-

Marinetti publica la antología *I nuovi poeti futuritti*, y se traslada con su mujer a Roma.

1926.-

Marinetti viaja a Argentina y Brasil, donde da varias conferencias.

1927.-

Marinetti publica *Scatole d´amore in conserva*, *Prigionieri* y *Vulcano*. Nace su primera hija, Victoria. Se estrena *El mercader de corazones*, de Prampolini, en colaboración con Casavola.

1928.-

Marinetti publica *L´oceano del cuore*. Nace su segunda hija, Ala.

1929.-

Marinetti publica *Marinetti e il futurismo*, *Luci veloci*, *Il suggeritore nudo*, *Primo dizionario aereo*, junto a F. Azari, y el *Manifesto della aeropittura*.

1930.-

Marinetti es nombrado Académico de Italia.

1931.-

Marinetti publica *Il paesaggio e l´estetica futurista della macchina*, *Spagna veloce e toro futurista*, *Futurismo e Novecentismo*, *Manifesto dell´arte sacra futuri*sta y el *Manifesto dell´aeropoesia*. Desde las páginas de la *Gazzetta del Popolo* de Turín, hace una encuesta a escala mundial sobre poesía. Contestan Paul Valéry, Eugenio Montale, Jean Cocteau, Maritain, Supervielle, Royere, Salmon,... entre otros.

1932.-

Marinetti publica *La cucina futurista*, junto a Fillia - Luigi Colombo. Nace su tercera hija, Luz.

1933.-

Marinetti publica *Il fascino d´Egitto*. Publica junto a Pino Masnata el *Manifiesto radiofónico futurista*.

1934.-

En el mes de otoño, la Academia Real de Italia organiza un prestigioso congreso mundial sobre teatro, presidido por Pirandello. Acuden al mismo casi todos los nombres de relieve de la literatura dramática, de la dirección, de la escenografía, de la arquitectura o de la historiografía del momento: Reinhardt, Yeats, Maeterlinck, Beijer, Gordon Craig, etc. Otros, como Copeau, envían textos y, los menos, se hallan ausentes, como el caso de Meyerhold, oficialmente por enfermedad. Por supuesto, Marinetti asiste al mismo.

1935.-

Marinetti publica *L´aeropoema del Golfo della Spezia*. Participa, además, en la guerra de Etiopía. Lanza el manifiesto *Estetica futurista della guerra*, contra el que arremeten violentamente Aragon y Walter Benjamin.

1937.-

Marinetti publica *Il poema africano*. A través de algunos artículos se opone firmemente a la idea fascista del arte degenerado, judaico y bolchevique.

1939.-

Marinetti publica *Patriottismo insetticida*.

1940.-

Marinetti publica *Poema non umano dei tecnicismi*.

1942.-

Marinetti publica *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*. Se une a las tropas italianas que combaten en Rusia a favor del Eje.

1943.-

Marinetti vuelve de Rusia cansado y enfermo. Trabaja en la redacción de *La grande Milano* y *Una sensibilitá italiana*, que se publicarán póstumamente. Se instala en Venecia con su familia.

1944.-

Nuevo traslado de Marinetti y su familia, primero a Cadenabbia y luego a Bellagio. Marinetti muere de crisis cardiaca el día dos de diciembre. Es enterrado en el cementerio de Milán, y con él, sin duda, termina por desaparecer el futurismo, en cualquier caso todavía presente en la cultura contemporánea, de la que fue decisivo precursor.

FUTURISMO LITERARIO

Marinetti era ya un poeta reconocido en París y Milán cuando lanza su primer manifiesto de 1909. Tras el éxito de sus primeros versos, *Los viejos marinos* (1898), premiados en París y declamados por la actriz Sara Bernhardt, Marinetti decide afincarse en la capital francesa con el deseo de dedicarse a la literatura. Emprende una gira de recitales poéticos por toda Francia y se convierte en secretario de redacción de la revista simbolista *La plume*, además de colaborar en el órgano del grupo de los Nabis, *La Revue Blanche*. Ya durante este período de fin de siglo comenzaría a tratar muchos de los temas exaltados más tarde por él mismo y por el resto de los futuristas. En 1902 publicaría su primer libro, *La conquista de las estrellas*, y dos años más tarde un volumen poético, en clave decadentista, bajo el título de *Destrucción*.

En 1905 se producen dos hechos significativos dentro de la cronología futurista. Marinetti publica su tragedia festiva *El rey francachela* (*Roi Bombance*) y funda, ya en Milán, la revista *Poesía*, en la que irán apareciendo los versos de los simbolistas G. Kahn, A. Jarry, A. Holz, J. Moréas, E. Verhaeren o de los poetas italianos L. Altomare, P. Buzzi, C. Govoni, L. Folgore, A. Palazzeschi, y G. P. Lucini, entre otros, algunos de los cuales serían después miembros activos del movimiento futurista literario, como lo fueron Giovanni Papini, Ardengo Soffici o Pratella.

El futurismo se iniciaba de esta forma como una *"nueva escuela literaria de los futuristas"* reclutando sus primeras audiencias mediante la revista *Poesía* cuando, a mediados de 1908, ésta publicó el volumen *Las ranas azules turquí* (*La ranocchie Turchine*), incluyendo en el prólogo del mismo, por primera vez, *La fundación* o *Manifiesto del futurismo*, el cual fue publicado, meses más tarde, en 1909, en *Le Figaro*. Marinetti propone así un movimiento de renovación *"literario-conceptual"* que iría tomando forma hasta aproximarse a una exaltada reivindicación de lo italiano, tal y como se observa en *El primer manifiesto político,* también de 1909, y en el *Segundo* de 1911. El manifiesto fundacional provocó, no obstante, todo tipo de reacciones, entre las que cabe destacar las críticas del poeta G.P. Lucini (1867-1914), el cual, si bien es considerado como el precursor de algunas de las ideas de Marinetti y de los futuristas - fundamentalmente a raíz de su obra *El verso libre* (*Il verso libero*, 1908)- acabó rompiendo sus relaciones con éste. Más tarde los postulados literarios futuristas fueron expresados en el *Manifiesto Técnico de la literatura futurista* (1912).

Audacia y revolución fueron los elementos básicos de la nueva lírica futurista. Respecto a la sintaxis, se abogó por la palabra libre de nexos y puntuaciones; los verbos en infinitivo, el predominio de la imagen y la sustitución de la puntuación por signos musicales y matemáticos. Así, en el manifiesto de 1912 se recogen doce puntos fundamentales que debía perseguir la literatura futurista, comunicados a Marinetti por una *"rotante hélice, mientras volaba a doscientos metros por encima de las poderosas chimeneas de Milán. Y la hélice añadió:*

1. *ES MENESTER DESTRUIR LA SINTAXIS DISPONIENDO LOS SUSTANTIVOS AL AZAR, TAL COMO NACEN.*
2. *LOS VERBOS DEBEN USARSE EN INFINITIVO"* ya que el infinitivo del verbo puede dar *"el sentido de continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la percibe.*

3. *SE DEBE ABOLIR EL ADJETIVO, para que el sustantivo desnudo guarde su color esencial"*. Todo ello porque el adjetivo, que presupone *"una pausa y una meditación"* era incompatible con su visión dinámica.
4. *"SE DEBE ABOLIR EL ADVERBIO"*, porque conserva en la frase una *"fastidiosa unidad de tono.*
5. *CADA SUSTANTIVO HA DE TENER SU DOBLE, o sea, cada sustantivo debe preceder, sin conjunción, al sustantivo con el que está ligado por analogía"* (Y pone los ejemplos de *hombre-torpedero*, *mujer-golfo*, *muchedumbre-resaca*, *plaza-embudo*, etc.). Marinetti expone la necesidad de suprimir el *como*, el *cual*, el *así*, el *parecido a*, ya que, como la percepción analógica era cada vez más natural para el hombre, había que fundir entonces directamente *"el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen de escorzo mediante una sola palabra esencial.*
6. *ABOLIR TAMBIÉN LA PUNTUACIÓN"* Una vez han sido suprimidos adjetivos, adverbios y conjunciones, no queda sino anular la puntuación *"en la continuidad variada de un "estilo" vivo que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas de los puntos y las comas"*. En sustitución, Marinetti defiende el uso de signos matemáticos (+ > < - x : =) para *"acentuar ciertos movimientos"* y *"signos musicales.*
7. *Hasta el momento los escritores se han abandonado a una analogía inmediata. Por ejemplo, han comparado el animal al hombre o a otro animal, lo que equivale, más o menos, a una especie de fotografía"*. En este sentido, lo que Marinetti propone es que debe haber una *"GRADUACIÖN DE ANALOGÍAS CADA VEZ MÁS AMPLIAS, y unas relaciones cada vez más profundas y sólidas, aunque lejanísimas"*. La analogía no es, para ellos, sino el *"profundo amor que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles"*, por lo que *"Sólo por medios de extensísimas analogías un estilo orquestal, y a la vez policromo, polifónico y polimorfo, puede abarcar la vida de la materia"*. Marinetti considera que las imágenes son la *"sangre misma de la poesía"*, y que ésta debe ser una ininterrumpida continuación de nuevas imágenes, sin las cuales no es más que *"anemia y clorosis"*. Así, cuánto más amplias relaciones se contengan por medio de las imágenes, más conservarán éstas su *"fuerza de asombro"*, por lo que, en consecuencia, es necesario abolir *"todo lo que la lengua contiene de imágenes estereotipadas y de metáforas descoloridas, o sea, casi todo."*

8. *NO EXISTEN CATEGORÍAS DE IMÁGENES*, ya sean éstas del tipo que sean (*"nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales"*), ya que la *"intuición que las percibe carece de preferencias y partidismos"*. Para Marinetti, el estilo analógico es *"el dueño absoluto de toda la materia y de su inmensa vida.*
9. *Para representar los sucesivos movimientos de un objeto"* los futuristas deben representar, según Marinetti, la *"cadena de las analogías"* que éste evoca, *"cada una de ellas condensada y recogida en una palabra esencial"*. A continuación, el líder futurista presenta un ejemplo de su *Batalla de Trípoli*: *"¡Oh, sí! Usted es una pequeña ametralladora, una mujer fascinante, y siniestra, y divina, al volante de un invisible ciencaballos que ruge con explosiones de impaciencia. ¡Oh!, ¡dentro de nada os arrojaréis en el círculo de la muerte, hacia la caída quebrantadora o la victoria!... ¿Quiere que le escriba unos madrigales rebosantes de gracia y color? A su elección señora... Usted me recuerda un tribuno tendido hacia la muchedumbre, cuya lengua elocuente, incansable,*

alcanza el corazón de los oyentes que lo rodean, conmovidos... Sois, en este momento, un taladro omnipotente, que agujerea en redondo el cráneo demasiado duro de esta noche obstinada... Sois, también, un laminador, un torno eléctrico, ¿y qué otra cosa? ¡Un gran soplete oxhídrico que quema, cincela y funde poco a poco las puntas metálicas de las últimas estrellas!...". Seguidamente Marinetti expone que para envolver y captar todo lo que *"de más huidizo e incomprensible"* existe en la memoria, se deben formar *"TUPIDAS REDES DE IMÁGENES O ANALOGÍAS"*, poniendo a continuación varios ejemplos de dichas redes, de los cuáles extraemos éste: *"Toda la acre ternura de su juventud perdida le ascendía por la garganta, como desde los patios de los colegios suben los gritos alegres de los niños hacia los maestros asomados en las barandillas de las terrazas desde donde se ven huir los buques...".*

10. Puesto que para los futuristas toda clase de orden es *"fatalmente un producto de la inteligencia cauta y prudente"*, se hace necesario *"orquestar"* las imágenes disponiéndolas según un *"MÁXIMO DESORDEN.*
11. *DESTRUIR EN LA LITERATURA EL «YO»"*, es decir, toda psicología. La razón no puede ser más simple, dentro de la postura futurista: El hombre, que se encuentra *"completamente averiado"* por la *"biblioteca y el museo"*, y sometido a una *"lógica y sabiduría espantosas, ya no ofrece ningún interés".* Por ello, debe ser *"abolido de la literatura"* para ser sustituido por *"la materia"*, desde la que se debe captar la esencia *"a golpes de intuición"*, cosa que, por otra parte, jamás podrán hacer *"los físicos ni los químicos".* Así, hay que *"sorprender"* por medio de los *"objetos en libertad y los motores caprichosos"*, tanto la respiración como la sensibilidad y los instintos de *"los metales, de las piedras, de la madera, etc.".* En definitiva, sustituir la psicología del hombre - *"agotado"* para Marinetti -, por la *"OBSESIÓN LÍRICA DE LA MATERIA".* No se deben atribuir sentimientos humanos a la materia, sino que hay que *"adivinar sus diferentes impulsos directivos, su fuerza de comprensión, de dilatación, de cohesión y de disgregación, sus grupos de moléculas en masa o sus torbellinos de electrones".* En consecuencia, no se trata de describir dramas en los que la materia ha sido humanizada, sino *"representar, en literatura, la vida del motor, nuevo animal instintivo del que conoceremos el instinto general cuando conozcamos los instintos de las diferentes fuerzas que lo componen".* Para conseguirlo, Marinetti habla de introducir en la literatura tres elementos hasta entonces descuidados:

1. *"EL RUIDO (manifestación del dinamismo de los objetos);*
2. *EL PESO (facultad de vuelo de los objetos);*
3. *El OLOR (facultad de esparcimiento de los objetos)".*

Para Marinetti, *las profundas intuiciones de la vida, coligadas entre sí, palabra por palabra, según su ilógico nacer, nos darán las líneas generales de una psicología de la materia"*, según le había rebelado desde lo alto un *"aeroplano".*

Seguidamente el líder futurista vislumbra un nuevo arte venidero, arte esencial, o de *"imaginación sin hilos".* En este arte la literatura entrará directamente en el universo, y se fundirá con él. Para ello, sin embargo, es necesario suprimir la sintaxis, *"una especie de contracifra abstracta que servía a los poetas para informar a la muchedumbre del color, de la musicalidad, de la plástica y de la arquitectura del universo".* Marinetti asume el que adoptan así la postura del *"malo de la literatura"*, matando la solemnidad,

y proclama: *"¡Hemos de escupir diariamente sobre el altar del arte! Nosotros entramos en los dominios de la libre intuición. ¡Después del verso libre, por fin LAS PALABRAS EN LIBERTAD!".*

Para Marinetti el genio tiene ráfagas impetuosas y cenagosos torrentes, y a veces impone lentitudes analíticas y explicativas. Para él, el arte es una *"necesidad de destruirse y de desparramarse, gran regadera de heroísmo que inunda el mundo".* Defiende la necesidad de que existan microbios para la vitalidad del arte, *"PROLONGACIÓN DE LA SELVA DE NUESTRAS VENAS"*, al igual que existen en el cuerpo para la salud del estómago y del intestino.

Concluye Marinetti este manifiesto pidiendo el odio a la inteligencia para poder despertar la *"divina intuición"*, don característico de las razas latinas. *"Después del reino animal"* afirma, *"se inicia el reino mecánico"*, donde los futuristas preparan la creación del *"HOMBRE MECÁNICO DE PARTES CAMBIABLES"*, liberándolo de la idea de la muerte, *"y por consiguiente de la muerte misma, suprema definición de la inteligencia lógica"*

Los postulados futuristas, durante el período de mayor actividad del movimiento, si bien pretendían incidir en la realidad política y social de la Italia de su tiempo (como en el caso de las elecciones de 1909 -*Primer manifiesto político*- y de 1913 -*Programa político futurista*-, o con motivo de la guerra de Libia de 1911), quedan sin embargo más cerca de actitudes ético-estéticas que de un compromiso político absoluto. Más tarde, no obstante, la implicación de muchos de sus miembros en la aventura fascista aproximaría definitivamente al movimiento futurista a la praxis política. En este sentido cabe destacar la proximidad de los futuristas con el grupo florentino que, liderado por G. Papini, canta su amor a la patria italiana y que, como luego veremos, acabaría integrándose en las filas futuristas. Este sentimiento nacionalista no era en cualquier caso privativo de sendos grupos, sino que se manifiesta en Italia ya desde el siglo anterior, con la frustración de los proyectos relativos a la unidad italiana, los ideales intelectuales del *risorgimento*, con la figura de Garibaldi como telón de fondo y el clímax alcanzado con la ópera desde Rossini a Verdi.

De este modo aparecen en los escritos futuristas el deseo de expansión nacional, la *"guerra, como única higiene del mundo"*, o el patriotismo al estilo de: *"la palabra Italia debe señorear sobre la palabra libertad"* (*Segundo Manifiesto Político*, 1911). Igualmente, la desaparición de las instituciones, el rechazo a la historia y al historicismo, el tildar de *passatista* a todo aquello que estuviera relacionado con el pasado o que, desde la lógica futurista, fuera enemigo del renacer de Italia o de la nueva era futurista (la ciudad de Venecia, el estado Vaticano, la enemiga Austria, la postrada nación española -*Contra la España passatista*, de Marinetti, en la revista *Prometeo*, Madrid, junio de 1911- la monarquía, la burguesía o el parlamentarismo, etc.)

La literatura futurista se caracteriza además por una exaltación sin límites del maquinismo y de la civilización industrial. Como antecedentes literarios de esa relación entre su arte futurista y la vida moderna, el joven movimiento se vio influido por obras como *Los cuentos modernos* (*Les chants modernes*, 1855) del francés M. Ducamp; *Las ciudades tentaculares* (1896) del poeta belga E. Verhaeren, antes citado; o *La vida moderna del arte* (1904) y *El nuevo aspecto mecánico del mundo* (1907) del turinés M. Morasso. Otras muchas y muy diversas influencias, en este caso filosóficas, ofrecieron

su contribución a la doctrina futurista: desde el *"simbolismo literario, el anarquismo de un P.J. Proudhom, Bakunin y, sobre todo, el autor de "Reflexiones sobre la violencia", G. Sorel, a cuya sombra creció en París un grupo próximo a Marinetti,* Compagnons de l´Action de l´Art *(1907). Pero más relevancia tienen sus relaciones con F. Nietzsche y H. Bergson, sobre todo, porque ponen al descubierto una duplicidad y las contradicciones que impregnan el movimiento"* El vitalismo de éstos dos filósofos queda reflejado en la obra de Marinetti, Papini y otros, en una afirmación entusiasta de la vida, aún en sus formas más agresivas, en las diversas glorificaciones de la guerra del *Primer manifiesto* o de *Asesinemos el claro de luna* (1909), o en la inversión de los valores y la destrucción de todo lo antiguo.

El futurismo, de alguna forma, hereda la estética de la destrucción nietzscheana abanderada en Italia por el Simbolismo o el decadentismo de D´Annunzio (*El triunfo de la muerte*, 1894), habiendo quedado ya recogida por Marinetti en poemas tales como *La conquista de las estrellas*, *Destrucción* o el manifiesto fundacional. Sin embargo, si bien es cierto que coinciden con Nietzsche en ese aspecto destructivo, en absoluto comparten la visión de éste acerca del eterno retorno o la supervivencia de la clasicidad -lo que llevará a los futuristas a considerar al filósofo alemán, en más de una ocasión, como *passatista*- Esta circunstancia ambivalente se observa perfectamente si se repara en el destino de los héroes futuristas: *"Los aviadores, los conductores de automóviles y los atletas son versiones modernas de los vencedores olímpicos y, al mismo tiempo, superhéroes débiles de la decadencia.(...) si "Mafarka el futurista"(1910) de Marinetti, se solaza todavía en la pasión africana que inspirara a D´Annunzio en la tragedia "More than love"(1906) y es hijo del superhéroe nietzscheano, no es fortuito que aquel rey africano se convierta de pronto en un "constructor de pájaros mecánicos", de aeroplanos. Pero, al levantar el vuelo y pilotar estos pájaros, Mafarka, y con él el futurismo, regresa presto de África para zambullirse en la agitación urbana de la Italia más industrial. En la medida, pues, en que asume el papel de "constructor", las hipótesis destructivas nietzscheanas se debilitan o son abandonadas en beneficio de las categorías bergsonianas de la intuición o del dinamismo universal."*

Igualmente, los futuristas se aproximan al nihilismo de Fichte y al absolutismo estético de los románticos, sobre todo por medio de la concepción del *yo* futurista como actor de sí mismo, sin ser nadie si prescinde del actuar, a pesar, no obstante, de las críticas del movimiento contra el idealismo, como por ejemplo en *Roma y Benedetto*, de G. Papini (1913). Precisamente, la adhesión a las filas del futurismo por parte del grupo florentino liderado por Papini fue uno de los muchos capítulos dignos de reseñarse en la historia futurista, por su peculiaridad y por la importancia que tendría posteriormente para el movimiento.

Fue a raíz de las primeras exposiciones pictóricas futuristas de 1910 y 1911, cuando el crítico Ardengo Soffici mostró su decepción ante las abismales diferencias que observaba entre los altisonantes manifiestos y las obras mismas presentadas por los jóvenes pintores. Así, el 22 de junio de 1911 apareció en *La Voce* de Florencia una muy dura crítica de Soffici, donde les trataba como *"pobres nulidades"* sin una *"visión elevada del arte"*. Este ataque motivó un viaje de los futuristas, con Marinetti a la cabeza, a la ciudad florentina, en donde, una vez llegaron, pasaron directamente a las bofetadas y a la agresión física. El enfrentamiento entre milaneses y florentinos -todos ellos en torno a la órbita de la revista *La Voce*- fue, al parecer, especialmente duro, sobre todo en el caso de Prezzolini y Soffici. Al final fue necesaria la intervención

policial para disuadirlos, aunque lo cierto es que tales algaradas eran muy del gusto de los futuristas.

Después de esta célebre expedición de castigo de los futuristas milaneses a florencia, algún tiempo más tarde, a principios de 1913 y gracias a la intermediación de Gino Severini y Palazzeschi, ambos grupos firmarían definitivamente la paz. Fue en ese momento cuando el escritor Giovanni Papini, junto al crítico-pintor Soffici, fundan la revista *Lacerba*, la cual ganaría muchos adeptos a la causa futurista a pesar de sus tomas de posición, en ocasiones muy críticas, hacia el futurismo. Este fue el caso, por ejemplo, de la polémica mantenida durante los meses de febrero y marzo en sus páginas entre G. Papini y U. Boccioni, sobre si el movimiento futurista estaba ya completo o no. A pesar de que la discusión no obtuvo un final preciso, ni unas conclusiones que permitieran dilucidar el resultado de tal cuestión, lo cierto es que desde la revista continuaron publicándose manifiestos y *palabras en libertad*, si bien es cierto que los debates comenzaron a languidecer.

El 14 de febrero de 1915, Giovanni Papini, Ardengo Soffici y Palazzeschi publican en la revista *Lacerba* el ensayo *"Futurismo y Marinettismo"*, donde exponen una dura crítica hacia Marinetti y sus seguidores (Boccioni, Balla y Russolo), al tiempo que dicen apostar por el "verdadero futurismo" de Carrá, Severini y el propio Soffici, caracterizado fundamentalmente por ser más reconciliador con la tradición. En realidad, a pesar de los intentos de Marinetti por mantener cohesionado al grupo, desde 1913 cada artista, en todos los campos, va trazando su propio camino, en ocasiones con suspicacias y enfrentamientos entre los miembros iniciales y los que fueron incorporándose con el tiempo. Las tensiones también se harían mayores entre milaneses y florentinos y, en suma, toda esta espiral de discrepancias acabó provocando la disolución como grupo, para que cada artista fuera, individualmente, dando forma y cuerpo a su propia poética.

Durante los primeros meses de la guerra mundial los futuristas se sumaron sin reticencias a la campaña a favor de la intervención italiana del lado de la Entente, ya fuera a través de sus obras o por medio de los diferentes manifiestos que fueron publicando: *Síntesis futurista de la guerra* (20 septiembre de 1914); *El vestido antineutral*, de G. Balla (septiembre de 1914); *Por la guerra, única higiene del mundo, En este año futurista* (noviembre de 1914); *El futurismo y la guerra* (diciembre de 1915). Estos escritos entroncan directamente con los dos manifiestos políticos de 1909 y 1911, así como con el punto noveno del decálogo fundacional: *"Queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas Ideas que matan y el desprecio a la mujer"*Ahora la

guerra es tratada como *"el poema futurista más bello que ha aparecido hasta ahora"* o definida como *"futurismo intensificado"*. En definitiva, estos manifiesto no hacen sino aproximar al futurismo a los todavía embrionarios movimientos prefascistas, llegando incluso a darse el caso de ser detenidos algunos futuristas, como Marinetti o Balla, junto a Benito Mussolini, en el transcurso de las manifestaciones a favor de la participación de Italia en la guerra.

Pero más allá de la mera exaltación, los futuristas llevaron a la práctica su defensa de la intervención militar, pasando a engrosar las filas del ejército italiano una vez que Italia entró en la guerra. Así, en el mes de mayo de 1915, Marinetti, Boccioni, Russolo,

Sironi, Sant´Elia y otros miembros futuristas se enrolaron, en lo que sería una de las últimas acciones en grupo de los jóvenes artistas, en el batallón ciclista de voluntarios lombardos, pasando a formar parte de un regimiento alpino. En el curso de los combates fueron heridos algunos de ellos, como el propio Marinetti o Russolo, y muertos Boccioni (apartado de la primera línea por una congelación, fallecería a consecuencia de una caída de caballo) y Sant´Elia.

En 1922, Marinetti, Carrá y Sironi, entre otros, rinden el 3 de noviembre, *Un homenaje de los poetas, novelistas y pintores a Mussolini* (*Il Principe*), mientras Ardengo Soffici escribía sobre *El fascismo y el arte*, en la revista de teoría política y crítica cultural del partido fascista, *Gerarchia*, en el mes de septiembre de 1922. Al año siguiente, 1923, Marinetti intenta relanzar el futurismo en Italia -después de que éste hubiera perdido gran parte de su poder ante el avance del llamado *Novecento*, aún más próximo al fascismo-, con la publicación del *Manifiesto en defensa de la italianidad*, donde proclama al futurismo como el arte de la nueva Italia.

La repercusión del futurismo literario en Europa fue muy grande en el período comprendido entre 1910 y 1944. En Rusia, dio origen al grupo encabezado por el poeta Chlébnikov, en el que tomaron parte B. Pasternak, Kruchenych y V. Maiakovsky. En Inglaterra influiría notoriamente, como veremos más adelante, en el *vorticismo*.

LA MÚSICA DEL FUTURO

En música, los principales protagonistas del futurismo fueron Francesco Pratella y Luigi Russolo; este último preconizó los ruidos como materia prima de la creación musical (*L´arte dei rumori*, Milán, 1913). Russolo construyó a este efecto diversas máquinas de registro o de reproducción de sonidos (russolófono), anticipación de las técnicas propias de la música concreta.

Los primeros trabajos en el campo musical bajo el paraguas futurista comenzaron en 1910, cuando el compositor Francesco Balilla Pratella firmó su *Manifiesto de los músicos futuristas*, una vez adscrito al incipiente grupo reclutado por Marinetti. Fue precisamente después de un concierto suyo, celebrado en marzo de 1913 en el Teatro Costanzi de Roma, cuando el otro gran exponente de la música futurista, Luigi Russolo, escribió su manifiesto *LÁrte dei rumori* (*El arte de los ruidos).* Las investigaciones musicales de Russolo, no obstante, habían comenzado en 1912 gracias a la inspiración surgida tras la lectura de las cartas enviadas a éste por Marinetti desde las trincheras búlgaras. En las mismas, el líder futurista hacía una descripción de lo que llamaba la *"orquesta de la gran batalla"*: *"cada cinco segundos los cañones del sitio destripaban el espacio mediante un acorde: una sublevación de TAM TUUUMB de quinientos ecos para cornearlo, triturarlo y dispersarlo hasta el infinito"*. Este escrito de Marinetti daría lugar a la performance *Zang tumb tumb*, representada en la Doré Gallery de Londres en 1914.

Sin embargo fue la audición de la *"vigorosa música futurista"* de Pratella la que, según Russolo, le permitió concebir un nuevo arte, el de los ruidos, como una inevitable y lógica consecuencia de las propuestas y experimentaciones de Pratella. El arte de los ruidos de Russolo propugnaba la combinación de los ruidos propios de la técnica y de la

sociedad moderna e incipientemente tecnológica. Así, los ruidos de los motores y sus explosiones, los de los tranvías, trenes e incluso los de las multitudes vociferando debían protagonizar la nueva propuesta musical futurista. Sin embargo, para poder llevar a la práctica la ejecución de la música *"del futuro"* se hacía necesario primero, lógicamente, la creación de una orquesta capaz de interpretarla. Nació así la *"orquesta futurista"*: *"Se construyeron instrumentos especiales, que, al girar un manguito, producían esos efectos. Cajas de madera rectangulares, de unos noventa centímetros de altura con amplificadores en forma de embudo, contenían varios motores que hacían una familia de ruidos"*.

Con estos resonadores dio varios conciertos en Italia y en Gran Bretaña, con montajes como *Despertar de capital*, *Cita de autos y aeroplanos* y *Escaramuzas en un oasis*. Antes, sin embargo, las primeras performances de música futurista, o música de ruidos, se habían realizado en Milán, en Villa Rosa, la mansión de Marinetti, el 11 de agosto de 1913. Un año después tendría lugar en el Coliseum de Londres un nuevo concierto, reseñado en las páginas del diario *Times*: *"Misteriosos instrumentos en forma de embudo ... recordaban los sonidos oídos en la jarcia de un buque de vapor del canal durante un mal cruce, y quizá fue imprudencia de los músicos - ¿o deberíamos decir de los* "hacedores de ruidos"*? – seguir adelante con la segunda pieza ... después de los patéticos gritos de* "no más" *que recibieron desde todos los rincones del auditorio"*.

La música de ruidos fue incorporada, como hemos visto, a las performances, bien como música de fondo, bien como auténtica partitura para los movimientos de los intérpretes.

Luigi Russolo fue el antecedente más directo de la música *concreta*, lenguaje sonoro que utiliza cualquier sonido, ya sea de la naturaleza o producido por la técnica, gutural o el resultado de la palabra hablada, tanto articulado como inarticulado. El ruidismo de Russolo desembocó, en los años cuarenta, en un afán de ampliar la organización rítmica y tímbrica de los ruidos con el fin de extraer mayor provecho de una nueva sonoridad. Su búsqueda se realizó sobre un material sonoro distinto de los sonidos habituales y de los producidos por los aparatos electrónicos, a la vez que investigó su notación simbólica y el logro de verdaderas composiciones musicales.

Por lo que se refiere al material sonoro, la aportación original de la música concreta es la de hacer posible la transformación de un sonido registrado de antemano, variando su forma, timbre, tesitura, dinámica o altura. Los 'objetos sonoros' que se derivan de tales transformaciones se agrupan según leyes de semejanza, lo mismo que los sonidos de los instrumentos de la música habitual se emparentan entre sí. Pero el hecho de que cada sonido sea susceptible de gran cantidad de manipulaciones electroacústicas significa una diversidad y un número prácticamente ilimitado de familias de sonidos. En estas manipulaciones se conservan los caracteres vivos del sonido de origen, así como sus fluctuaciones y asimetrías, que la música concreta prefiere a los sonidos electrónicos.

Su figura capital, como mentor, ensayista y compositor ha sido Pierre Schaeffer. También destaca el compositor francés Pierre Henry y otros autores como: Olivier Messiaen, Philippe Arthnis, Darius Milhaud, Ivo Malec, Pierre Boulez, Haubenstock Ramati, Michel Phillipot, Jean Barraque e Iannis Xenakis. Una de las más importantes aportaciones de la música concreta al mundo de la danza fue el ballet Symphonie pour un homme seul de Pierre Schaeffer y Pierre Henry.

PINTURA DINÁMICA Y SIMULTÁNEA

En la segunda *serata* o velada futurista celebrada en el Teatro Lírico de Milán el 15 de marzo de 1910, se gestó el inicio de la aventura pictórica futurista. Fue gracias a la asistencia entusiasta de los jóvenes pintores Umberto Boccioni y Luigi Russolo quienes, formados entre 1906 y 1910 en torno a la asociación milanesa la *Famiglia Artistica*, tenían noticias del grupo formado alrededor de la revista *Poesía*, de Marinetti, al que visitaron, junto a Carrá, después de dicha *serata*. Tras este encuentro comenzaron a redactar el *Manifiesto de los pintores futuristas*, terminado el 11 de febrero de 1910. El 8 de marzo del mismo año se celebra la tercera *serata* futurista en el Teatro Politeama Chiarella de Turín, en donde intervienen juntos poetas y pintores. Éstos aprovecharían para leer su manifiesto, firmado además por A. Bonzagni y Romulo Romani y al que también se han adherido G. Severini desde París y G. Balla desde Roma.

Los principales postulados defendidos en el manifiesto fueron, al igual que en el resto de manifestaciones artísticas futuristas, el rechazo del culto al pasado y la glorificación del mundo moderno portador de futuro (la calle, la fábrica, la máquina, la velocidad y también la violencia). Hay una preocupación sobre las relaciones del artista y la sociedad, en la que pretenden enaltecer *"toda forma de originalidad, aunque sea osada y violenta"*. Sin embargo, esta preocupación sería abandonada pronto, siquiera momentáneamente, cuando el 11 de abril del mismo año lanzan *La pintura futurista: manifiesto técnico*, en donde abordan cuestiones más específicas del nuevo *"absoluto pictórico"* que se ha de instaurar.

Los pintores extraen sus temas de la cultura urbana (y eliminan progresivamente todo populismo o simbolismo) y adoptan la técnica divisionista, heredada del neoimpresionismo, así como de las estructuras formales inspiradas en el cubismo; a partir de estas premisas, la búsqueda del movimiento, de la simultaneidad, de la sensación dinámica y de las líneas de fuerza dio lugar a un arte sintético y abstracto: *"El gesto, la actitud que nosotros queremos reproducir sobre el lienzo no será un ´instante fijo` del dinamismo universal. Será sencillamente la propia ´sensación dinámica`"*

Desde su principio, el movimiento desarrolló una enorme actividad propagandística y de proselitismo; publicarán o pronunciarán una enorme cantidad de ensayos, proclamas, conferencias y arengas. Italia no debe ser *"una tierra de muertos, una inmensa Pompeya, blanca de sepulturas"*, un país de guardianes de museo, admiradores *"de lienzos viejos, de estatuas viejas, de trastos viejos"*, sino un país nuevo, activo, dinámico, vertiginoso. Los futuristas se consideran a sí mismos como *"los primitivos de una nueva sensibilidad completamente transformada"*. Tras la publicación del *Manifiesto Técnico*, al que Boccioni intenta adherir sin éxito a algunos pintores residentes en París, como Modigliani, se suceden otros manifiestos y proclamas, pictóricos o no.

Boccioni, Carrá y Russolo exponen por primera vez en la *Mostra di Bianco e di Nero* de la *Famiglia Artistica* de milán, y a primeros de julio, Boccioni lo haría en Ca´Pesaro de Venecia, mientras el día 24 del mismo mes se abría la exposición de *La Permanente*, en la que también estuvo representado este pintor. En abril de 1911 se inauguró en el Pabellón de Milán la Primera Muestra de Arte Libre, en la que participaron con

cincuenta obras Boccioni, Carrá y Russolo. Fue esta muestra, que suscitó un gran escándalo, la que originó las duras críticas de Ardengo Soffici hacia los futuristas, y el consiguiente viaje a Florencia de éstos, antes mencionado, y que se saldó con el enfrentamiento físico entre milaneses y florentinos.

Durante este primer período hay que destacar las obras de Boccioni (*Periferias. Fábricas en Porta Romana*, 1909; *Pelea en la Galería*, 1910-1911 o *La carcajada*, 1911) Carrá (*Salida del teatro*, 1910; *Piazza del Duomo*, 1909-1910; *Las nadadoras*, 1910) y Russolo (*Recuerdo de una noche*, 1911; *La revuelta*, 1911) en Milán, las de Severini (*La bailarina obsesiva* o *La modista*, ambas de 1911) en París, y las de G. Balla (*La lámpara de arco*, 1909-1911?) en Roma. Formalmente, este momento es considerado como de transición, si bien es cuando más deseo de cohesión existe. Impresionismo y neoimpresionismo se antojan vitales a la hora de analizar el nacimiento del futurismo pictórico, como igualmente importante fue la influencia de la Secesión Vienesa (de G. Klimt a E. Munch). En 1909 todos estos primeros pintores futuristas trabajan en un cruce entre motivos simbolistas -próximos, por otra parte, a Marinetti y a otros poetas- y el Divisionismo. De hecho, en el *Manifiesto Técnico* del año siguiente se defendía que sin éste no podría subsistir la pintura, aunque tampoco podía quedar reducido a un mero medio técnico.

En 1911, y a instancias de G. Severini, Boccioni y Carrá viajan a París, donde por mediación del primero conocen los cafés de artistas de la capital francesa así como los estudios de algunos de ellos. Además, la visita coincidió con la celebración del Salón de Otoño que la Sala VIII dedicó a la escuela cubista. Como resultado del viaje se acordó realizar una exposición futurista en París, organizada por Severini y el crítico Félix Fénéon, inaugurada el 5 de febrero de 1912 en la Galería Bernheim-Jeune bajo el título: *Los pintores futuristas italianos.* En esta exposición, cuyo catálogo contenía treinta y cinco títulos, de los que falló una obra de Balla, fueron mostradas algunas obras ya presentadas en Italia y otras que se exponían por primera vez, como *Los estados de ánimo*, *La calle entra en casa*, *Visiones simultáneas* y *Las fuerzas de una calle* de Boccioni o *La estación de Milán* y *Los funerales del anarquista Galli*, de Carrá.

Por su parte, Gino Severini exponía por primera vez junto a los futuristas las obras que había realizado desde 1909. Como característica principal de esta muestra podía encontrarse una superación del Divisionismo hacia una técnica más avanzada bajo la influencia de la experiencia en París. De hecho, en el período comprendido entre la vuelta a Milán después del primer viaje a la capital francesa y la exposición en ésta, los pintores futuristas trabajaron con frenesí replanteándose la cuestión de la forma y el cromatismo –relegadas ambas cuestiones hasta entonces por la temática-, aunque sin que, por otro lado, se produjeran variaciones en sus planteamientos teóricos acerca del dinamismo universal. Aspiran, de alguna forma, a una especie de síntesis entre los análisis cromáticos y los formales, entre el impresionismo y el cubismo.

La muestra futurista despertó un gran interés en el París cultural, haciendo que los pintores del joven movimiento alardearan de haberse puesto a la cabeza de la vanguardia europea, reaccionando así contra lo que consideraban como inmovilismo cubista. El enfrentamiento entre ambos movimientos se dio, lógicamente, tanto en el terreno plástico como en el de las manifestaciones. Quien demostró más animosidad hacia el otro fue el futurismo. Tachaban al cubismo de conducir el arte al academicismo: *"Ellos se empeñan* – les reprochaban – *en pintar lo inmóvil, lo helado y*

todos los estados estáticos de la naturaleza" Frente a este supuesto, en gran parte cierto, inmovilismo cubista, los futuristas oponían el movimiento y con él *"la simultaneidad de los estados del alma"*. Una de las ideas básicas del futurismo la descubrimos, al llegar a este punto, en la estructura apoyada en lo que denominaban *"líneas – fuerza"*. Observaban y trasladaban a sus trabajos estas líneas – fuera lo mismo al pintar, de modo, digamos, desarrollado, el movimiento de un caballo a la carrera (que no tiene cuatro patas, sino veinte), que un simple rostro, que podría parecer quieto, pero el cual, afirmaban, nunca está inmóvil. Íntimamente relacionado con esto está la constante transformación de todas las cosas y la necesidad de que la pintura sea una síntesis de *"lo que uno recuerda"* y de lo *"que uno ve"*. Su visión, según Romero Brest, respondía *"a una concepción estructuralista, según la cual el todo no es igual a la suma de las partes"*.

Así, buscaban por todos los medios reflejar el ansia de movimiento, la *"fuerza interna"* de las cosas. El objeto no es estático, sino dinámico a través del medio emotivo del espacio. *"Líneas de fuerza"* y *"planos de fuerza"* han de crear en los cuadros la impresión del movimiento. En el fondo, los futuristas no andan lejos del *"simultaneísmo"* de Delaunay, y hasta del *"constructivismo"* de Léger. La multiplicación de líneas y de detalles, semejante a la sucesión de imágenes en un calidoscopio o una película, la fragmentación de impresiones callejeras, pueden dar como resultado una sensación de dinamismo; pero los futuristas, más literarios que pictóricos, no dejarán de ser tradicionalistas en el empleo de *telas*, es decir, de superficies inmóviles de formatos clásicos, en las que su dinamismo queda tan paralizado como en Miguel Angel o Géricault. Sus cuadros son, medio siglo después, tan museales como los que atacaban.

Tras el éxito de la exposición de París, la muestra fue trasladada a Londres e inaugurada el 1 de marzo de 1912 en la Sackville Galery, siendo en la capital británica donde llamó la atención del poeta Ezra Pound, del pintor W. Lewis y el escultor Gaudier-Brzska, futuros fundadores del vorticismo, como más tarde veremos. Seguidamente, la exposición viajó a Berlín para ser mostrada en la sala Der Sturm, esta vez acompañada de obras de Braque, Derain, Delaunay, Kandinsky y otros, ejerciendo, con el tiempo, una gran influencia en el arte alemás posterior.

Después de estas exposiciones en varios países europeos el futurismo entraría en una fase más clásica, en la que cada uno de los artistas del movimiento se esfuerza por definir individualmente su propia obra en base a un trabajo más independiente. Buen ejemplo de esta situación es el hecho de que no vuelven a publicarse más manifiestos conjuntos hasta la llegada del conflicto bélico y el apoyo a la causa intervencionista por parte de los futuristas.

Umberto Boccioni opta por una pintura más analítica, próxima a los cubistas (*La materia*, 1912; *Volúmenes horizontales*, 1912), dedicándose en el año 1913 a la escultura y a otros trabajos pictóricos casi abstractos. En el mismo año publicó varios trabajos en donde atacaba de nuevo a Apollinaire y a los pintores franceses del momento: *Los futuristas plagiados en Francia* (*Lacerba*, 15 de marzo, 1913) o *Dinamismo futurista y pintura francesa* (*Lacerba*, 1 de agosto, 1913).

Por su parte, Carlo Carrá consigue reflejar en sus obras una suerte de síntesis cubo-futurista (como *La galería de Milán*, 1912; *Mujer en el balcón-Muchacha en la*

ventana, 1912-1913? o *Hombre en un balcón*, 1912), en una pintura mucho más analítica que la de sus anteriores trabajos. Carrá colabora con el grupo florentino, en cuya revista aparece su ensayo *Planos plásticos como expansión esférica en el espacio* (*Lacerba*, 1 de marzo, 1913), para realizar posteriormente una serie de *collages*, como *Naturaleza muerta con sifón* o *La persecución* (ambos de 1914).

Luigi Russolo, por otro lado, continúa su trayectoria acerca de las sensaciones dinámicas en pinturas como *Casas + luces + cielo*, *Síntesis plástica del movimiento de una mujer* y *Dinamismo de un automóvil* (todas ellas de 1912-1913). Más tarde dedica al compositor Pratella su obra *El arte de los rumores* (1913) en donde, como vimos, teoriza sobre la música. Al poco tiempo realiza con U. Piatti la serie de *Intonarumori*, consistentes en una espectaculares máquinas sonoras que se adaptaban con objeto de modificar o crear el *sonido-rumor*. Sería a partir de ese momento cuando Russolo abandonaría la pintura para dedicarse a la experimentación musical.

Gino Severini atravesaría en el año de 1912 una fase intermedia entre la etapa precedente y otra posterior, en 1913, y llamada de *analogías plásticas*, en la que se colocaría al borde de la abstracción. A dicha fase intermedia corresponden, por ejemplo, *La bailarina azul* o *Jeroglífico dinámico del "Bal Tabarin"* (ambas de 1912). En otra fase, sin embargo, desarrollaría un trabajo claramente cercano al cubismo, como en *Nord-Sud* (1912), o los *collages* de los años 1913 y 1914.

Por lo que respecta a Giacomo Balla, es probable que durante esta fase sea el pintor que más aportó a los trabajos de experimentación futuristas, aunque no tomara parte activa del movimiento hasta 1912, exponiendo por primera vez con ellos en febrero de 1913, en la muestra del Teatro Costanzi de Roma. Balla trabajó fundamentalmente sobre los aspectos ópticos del movimiento, en obras como *Muchacha corriendo en el balcón*, *Las manos del violinista* o *Dinamismo de un perro con traílla* (todas ellas de 1912), muy en consonancia con los trabajos que el fotógrafo futurista A.G. Bagaglia desarrollaba en Roma. De la misma forma se interesa por realizar un análisis de los ritmos en ciertas aves, así como una serie sobre *La velocidad del automóvil*, de 1912, que desarrollaría durante el año siguiente en trabajos al óleo como *Velocidad del automóvil + luz*, *Velocidad abstracta* y *Velocidad del automóvil + luz + rumor* (todas de 1913). Balla, aunque identificado con el dinamismo futurista, procura representar la secuencia, vinculada no tanto a la simultaneidad o a la duración, sino más a la aceleración y próximo a la fotodinámica.

Los enfrentamientos que por esta época comenzaban a producirse en el seno del movimiento provocaron que, por ejemplo, en la primera *Exposición futurista libre*, en la Galería Sprovieri de Roma en 1914, Boccioni, Carrá, Russolo y Severini fueran excluidos de la misma por parte de los incorporados después de la exposición anterior, celebrada el mismo año y en idéntico lugar. Sin la participación de éstos, expusieron Balla, Depero, A. Martini, G. Morandi, E. Prampolini, O. Rosai, G. Rossi y M. Sironi. Fruto de estas discrepancias y del enfrentamiento entre milaneses y florentinos fue la casi total individualización de los proyectos antes comunes.

De los pintores incorporados más tarde, cabe destacar al mencionado Mario Sironi quien, tras las influencias recibidas del cubismo (*Autorretrato*, 1913), realiza y expone gran número de pinturas. Durante la guerra trabajaría en obras cubo-futuristas con ciertos aspectos de pintura *metafísica*: *El ciclista* (1916) o *El camión* (1917). Por su

parte, Fortunato Depero, en pinturas como *Los autómatas*, *Movimiento de pájaros* (ambas de 1916) o *Bailarina-ídolo* (1917), aparecería como un pintor muy vinculado a Balla en su preocupación por el movimiento y el colorido.

U. Boccioni edita en 1914 su *Pintura y escultura futuristas*, autoproclamándose en la misma el *"talento"* por excelencia de entre los futuristas. Su pintura, casi abstracta durante la fase de 1913, continúa ahora en la órbita del cubismo analítico, adaptándose durante la guerra a la sinteticidad (*La carga de lanceros*, 1915), para acabar en sus últimas obras cerca de Cézanne, como en el *Estudio núm. 2 de cabeza de la señora Busoni* (1916).

Carrá, por su parte, realiza su *Manifestación intervencionista* (1914) donde pretende una mezcla de *collage*, pintura, poema sonoro y *palabras en libertad*. Sin embargo, tras conocer en 1917 a De Chirico en un hospital de Ferrara, se pasaría a la pintura *metafísica*, como veremos. Trayectoria similar siguió G. Severini quien, tras la fase semi abstracta de 1913, osciló entre el cubismo sintético (*El tren de los heridos*, 1915) y el dinamismo futurista (*Tren blindado*, 1915), para escorarse finalmente hacia una vuelta al orden (*Maternidad*, 1916) que llegará incluso a explicar en su ensayo *Del cubismo al clasicismo* de 1921.

Por lo que respecta a G. Balla, decir que se compromete con la guerra en el mencionado manifiesto *El vestido antineutral* de 1914, realizando durante el año siguiente algunas pinturas próximas al abstracto, como *Manifestación patriótica*, *Banderas del altar de la patria* o *Formas gritando "Viva Italia"* (todas de 1915).

Aunque tuvo, con Balla, un renacimiento hacia 1920, el futurismo murió con la primera guerra mundial. Y lo más curioso es que fuera seguido por la llamada *"pintura metafísica"*, la cual rehuye toda sensación de movimiento y vuelve los ojos a un quieto y misterioso mundo. El futurista Carrá se cansa de la siempre insatisfactoria pintura del movimiento y busca, a partir de 1915, formas concretas (personajes, caballos, copas, botellas) fijas en el espacio. En una carta que escribe a G. Papini en el verano de ese mismo año, Carrá le comunica: *"He retornado a formas primitivas, concretas; me siento un Giotto de nuestra época"*. Al año siguiente, el 10 de mayo de 1916, le escribe de nuevo para, después de criticar a Soffici por exagerar la aparente originalidad de *"cualquier pseudomoderno como Picasso y Matisse, artistas que viven lo que las mariposas"*, afirmar:*"Hubo una época en que yo también pensaba así, y me dejaba atraer por las pseudonovedades; pero ahora ya no. Me mantengo firme en el principio de que es necesario volver a encontrar nuestro ritmo y retornar a NUESTRA solidez intelectual que hizo de Italia el primer país pictórico del mundo. No entiendas esto, querido Papini, como si fuese un programa nacionalista de obligado cumplimiento."*

De esta forma Carrá sintonizaba cada vez más con el nuevo *Risorgimento* que entonces se extendía por Italia en la búsqueda de una preminencia cultural, artística y política para el país. En sus ensayos *Parlatta su Giotto* y *Paolo Ucello costruttore*, publicados en la revista *La Voce* el 31 de marzo y el 30 de septiembre de 1916, además de en algunas pinturas tales como *El gentilhombre ebrio*, se pueden observar dichas inquietudes. En cualquier caso, como citamos anteriormente, los azares de la guerra reúnen en Ferrara, en el hospital militar Villa Seminario, a Carrá con los hermanos Giorgio de Chirico y Alberto Savinio, y con otro pintor, Filippo de Pisis. Antes, sin embargo, Carrá ya le había solicitado a Papini que le comunicara la dirección de De

Chirico en esa ciudad, en una carta enviada al escritor el 8 de enero de 1917. Más tarde, el 25 de abril de 1917, una vez ingresado en el hospital, Carrá escribiría de nuevo a Papini: *"Aquí paso los días con Savinio (...) y con su hermano De Chirico"*.

Efectivamente, la cabeza del grupo *metafísico* es De Chirico, de origen italiano, pero educado en Atenas y Munich, donde recibe el influjo del neoclasicismo modernista de un Boecklin. De esta unión de neoclasicismo y metafísica surge una pintura atractiva, con enigmáticas plazas vacías, estatuas dormidas y sombras de raros personajes; extraños seres, como marionetas hechas de trazos geométricos, mitos de la antigüedad con movimientos entre cuatrocentistas y de *ballet*. Arte exquisito y cadavérico que encantaría a los surrealistas por la inquietante sensación de vacío lograda gracias a las líneas convergentes de los suelos y edificios en una perspectiva albertiana. Más tarde De Chirico evolucionaría hacia un neoclasicismo más vulgar. Pero la pintura metafísica retendrá sus hechuras en los paisajes y marinas de Carrá, y en los bodegones de Giorgio Morandi.

Carrá, en sus obras *La habitación encantada* y *La musa metafísica*, ambas de 1917, conserva sin embargo todavía aspectos futuristas que conviven con otros abiertamente antifuturistas. El pintor escribiría en su *Autopresentazione* para el catálogo de la exposición individual en la galería Chini de Milán, celebrada del 18 de diciembre de 1917 al 10 de enero del año siguiente, que su experiencia futurista no era sino una ventaja, ya que *"gracias al futurismo muchas puertas se hallan abiertas hoy en día."*

En el año 1918, mientras tanto, los que continúan por la senda futurista comienzan la que es conocida por la fase *mecánica*, una vez ha sido explorada la *sintética*. Esta fase, inspirada en la claridad formal y el maquinismo, y explicada más tarde en el manifiesto *L´Arte meccanica* de 1920, atraviesa a su vez por dos momentos diferenciados. En el primero predomina el analogismo mecánico; en el segundo, la volumetría, fundamentalmente la del cuerpo humano, trazados mediante una geometría elemental. Esto se ve en obras tales como *El gimnasio de los sentidos* (hacia 1925) de E. Prampolini, *Tren alumbrado por el sol* (1924) de Fortunato Depero, y otras de G. Balla o de los recientemente incorporados al movimiento: Fillia, Nicolay Diulgheroff o Ivo Pannaggi.

Este grupo de artistas constituiría de hecho el bloque fundamental dentro de la pintura futurista en esta segunda etapa en la que, a pesar de seguir los pasos del ya lejano manifiesto *Reconstrucción futurista del universo*, extendiendo su labor creativa - especialmente Balla y Depero- a campos tan dispares como el diseño, la escenografía, la moda, el mobiliario y otros, lo cierto es que no obtuvieron ni el éxito ni la resonancia conseguidos por el primer futurismo.

Quizá lo más influyente del futurismo pictórico sea, en definitiva, una renovación de los temas artísticos: nada de bellas mujeres, de desnudos heroicos o voluptuosos, de paisajes arcádicos; sino la vida urbana del siglo XX, agitada, trepidante: avenidas, fábricas, trenes, aeropuertos. Hasta los caballos –tema clasicista que resiste a su desaparición en el país de Ucello- toman aspecto de locomotoras. Como escribe Umberto Boccioni, *"un caballo en movimiento no es un caballo parado que se mueve, sino... otra cosa, que ha de expresarse como algo totalmente distinto"*. El expresionista alemán Grosz la recordará al pintar, seis años después, su *Homenaje a Panizza* (Museo de Stuttgart). Otro hermoso cuadro, *La solidez de la niebla* (1912, Colección Gianni

Mattioli), a base de círculos concéntricos, muestra la maestría de Luigi Russolo, que trató de aplicar el futurismo a la música de *intronarumori*. Giacomo Balla es el artista que prolongará la vida del futurismo después de la dispersión de sus miembros fundadores. En fin, Gino Severini aplica al movimiento de las bailarinas del *"Tabarin"* o del *"Moulin Rouge"* un procedimiento hasta cierto punto análogo al del cubismo analítico: multiplicidad de aspectos y visiones, en cuyos perfiles la retina cree conservar algo del instante anterior.

El futurismo se proyectó también sobre otros movimientos. Además de la influencia ejercida sobre algunos cubistas se aprecia también en el expresionismo del *Blaue Reiter* y en el dadaísmo, así como en Rusia, donde, aparte el interés despertado en Burliuk, contribuiría a inspirar las tendencias abstractas. Mikhail Larionov, uno de los organizadores del movimiento vanguardista moscovita del *"Valet de Carreau"*, funda el *"rayonismo"*, en cuyo cultivo colabora la célebre decoradora de teatro Natalia Gontcharova, mientras Aristakh Lentulov se acerca más al simultaneísmo de Delaunay.

Algunos pintores franceses acusaron cierta influencia del futurismo: Albert Gleizes y Fernand Léger, por ejemplo, los cuales escribieron sobre este movimiento, estudiándolo en relación con el cubismo. El propio Marcel Duchamp, que va apareciendo en diferentes movimientos, refleja el futurismo en obras como *Rey y reina rodeados de desnudos rápidos* y *Desnudo bajando la escalera*.

Derivación del futurismo es la llamada *aeropintura*, cuyo manifiesto apareció en 1929, en la cual el ansia de movimiento encuentra un campo ideal en la representación de temas relacionados con la aviación, como consecuencia en parte de la atención prestada a ésta por el gobierno de Mussolini. Nombre representativo en la aeropintura es Tato. Procedente de la aeropintura es el cuadro de Enrico Prampolini *Formas – fuerza de una hélice*, expuesto en 1914.

En Gran Bretaña el futurismo despertó un curioso eco, dando origen a un grupo conocido por *Vorticismo*. La publicación el 7 de junio de 1914 en *The Observer* del *Manifiesto futurista del arte vital inglés,* de Marinetti y de Nevinson, -el artista británico más relacionado con el futurismo, ayudó a estos artistas italianos a organizar su exposición en Londres- ,constituyó el estímulo inicial para la fundación del vorticismo. Marinetti sostenía que algunos artistas ingleses de vanguardia, entre los que incluía a Wynham Lewis y sus colegas, estaban conectados en esencia con el movimiento futurista italiano. Dado que no existía un grupo cohesionado y que Lewis se consideraba totalmente independiente, contestó al teórico italiano con el primer número de la revista *Blast*, - órgano a través del cual difundieron sus ideas, y del cual se publicaron solamente dos números (en 1914 y en 1915)- el 20 de junio de 1914. En él "maldecía" y "bendecía" a diferentes personas e instituciones, Inglaterra incluida, a la que criticaba por "su clima maldito por sus pecados e infecciones" y alababa "por sus barcos". Este manifiesto, poco concreto, contenía una serie de afirmaciones breves, como la importancia de lo primitivo en el arte moderno: "El artista del movimiento moderno es un salvaje". También sostenía la superioridad de la cultura del norte sobre la del sur, lo cual era esencialmente una crítica a los futuristas. En el vorticismo, en cualquier caso, convergen influencias futuristas y cubistas.

Aunque algunos elementos del vorticismo, como el autobombo incesante y la devoción por la modernidad, lo acercaban al futurismo, no dejan de existir, sin embargo,

importantes diferencias entre ambos movimientos. La máquina no era tema central de la imaginería vorticista ni determinaba su estética, mientras que para los futuristas constituía el emblema de todo lo más sobresaliente del mundo moderno. Además las pinturas vorticistas eran menos frenéticas y dinámicas que las futuristas, porque tampoco la velocidad era algo de interés crucial. De hecho, posee una armonía y un equilibrio que lo acercan más al cubismo, como se aprecia en *Taller* (c. 1914-1915), de Lewis, o incluso en *Caparazón repleto* (1915), de Nevinson, ambas en la Tate Gallery de Londres. Por supuesto, Lewis consideraba el futurismo como esencialmente romántico en su apariencia frente al toque clásico del vorticismo.

El poeta estadounidense Ezra Pound, cercano en su momento a los vorticistas, marca las diferencias entre ambas corrientes: *"En la década de los 80* (1880) *existían simbolistas que se oponían a los impresionistas y ahora tenemos el vorticismo que es,* grosso *modo, expresionismo, neo-cubismo e imaginismo todo junto en un solo campo con el futurismo en el otro. El futurismo desciende del impresionismo. Es, en cuanto movimiento artístico, una especie de impresionismo acelerado. Es extensivo o de superficie en contraposición al vorticismo que es intensivo.*

El vorticismo no tiene esa curiosa manía de destruir las glorias del pasado. No me cabe duda de que Italia necesitaba a Marinetti, pero él no ha empollado el huevo que me incubó y puesto que me encuentro en total oposición a sus principios estéticos no veo razón por la cual se espere que yo y varias personas que estén de acuerdo conmigo nos llamemos futuristas. No deseamos escapar a la comparación con el pasado. Preferimos que la comparación sea establecida por algunas personas inteligentes cuya idea de "tradición" *no se encuentra limitada al gusto convencional de cuatro o cinco siglos y un solo continente"*.

A pesar de su corta vida, el vorticismo tuvo una gran importancia, ya que fue el primer movimiento vanguardista organizado en el arte británico del siglo XX. De entre sus nombres más destacados cabe citar, además de los mencionados, a Edward Wadsworth, Williams Roberts y Frederick Etchells.

Por otra parte, señalar al uruguayo Torres García, quien parte de una concepción no lejana del futurismo en obras como *Las Ramblas* (1918, Colección Llorens Artigas), para fundar más tarde el *"universalismo constructivo"*, el cual dispone los elementos, estáticamente, en una red de compartimentos establecida con arreglo al *"Número de Oro"*. Por último, mencionar a Rafael Barradas, que aplicó ciertos principios futuristas a la ilustración de libros.

ESCULTURA FUTURISTA

En el campo escultórico el movimiento futurista no fue tan fecundo como en otras manifestaciones artísticas, de tal forma que la mayoría de críticos y estudiosos coinciden en afirmar que el único artista que merece ser destacado es Umberto Boccioni, quien entre 1911 y 1914 realizó unas doce esculturas, de las cuales se conservan cinco (las restantes se conocen gracias a documentos fotográficos).

Boccioni, pintor y dibujante, conoció a Marinetti en Milán, ciudad en la que se instaló en 1908. Como se indicó anteriormente, fue uno de los firmantes del *Manifiesto de los pintores futuristas* de 1910, y el autor del *Manifiesto de la escultura futurista* (1912) y de la obra *Pintura-Escultura futurista* (1914).

En relación a estas publicaciones, J.E. Cirlot destaca que *"La oratoria gesticulante de estos textos se justifica en su obra con un gran talento plástico y, a veces, con exactas premoniciones teóricas. En su Manifiesto dice:´Hay que partir del núcleo central del objeto para descubrir formas nuevas que lo atan invisible y matemáticamente al infinito plástico aparente y al infinito plástico interior.`"* Si bien esta motivación no aparece en su serie denominada *Antigracioso,* a la que pertenece *El retrato de la madre del artista* (Galería de Arte moderno, Roma), sí queda absolutamente definida, no obstante, en dos obras de las que existen varias copias -son bronces- una de ellas en el Museum of Modern Art de Nueva York. Dichas obras son probablemente las más importantes dentro de la obra de Boccioni: *Formas de continuidad en el espacio* y *Desarrollo de una botella en el espacio* (invierno de 1912-1913).

La mayor parte de las creaciones de Boccioni eran *"prolongaciones en tres dimensiones de sus ideas pictóricas"* y, consecuentemente, en tanto que futuristas, mostraban las preocupaciones sobre la continuidad del movimiento en el espacio, acerca del juego de la luz o de la fusión de la figura en el espacio. *"Simbolismo, expresionismo, simultaneidad e impresionismo son sus componentes"* y aunque en las mismas no se aprecian para nada concepciones o técnicas cubistas, lo cierto es que el trabajo de los escultores de este movimiento influyó en la obra de Boccioni.

Efectivamente, éste había conocido en París los estudios de los escultores cubistas Duchamp-Villon y Archipenko, en el transcurso de los viajes que efectuó a la capital francesa en 1911-1912. Douglas Cooper afirma que tanto la obra *Desarrollo de una botella en el espacio* como *Vacíos y sólidos abstractos de una cabeza* (finales de 1912) deben considerarse creaciones *"básicamente cubistas"*, y explica que *La Cabeza* fue ejecutada como un relieve en un espacio de escasa profundidad, similarmente concebida en cuanto a la forma a ciertas cabezas analíticas del cubismo temprano que pueden observarse en pinturas de Braque y Picasso, y en el *Retrato de su madre* (1912) de Gris. Así, Boccioni, en un dibujo preliminar, de concepción relativamente naturalista aunque algo formalizada, muestra *"una cabeza estática, aplanada y ´atacada` por amplios haces de luz y espacio que se hunden en las mejillas y la barbilla. Boccioni, que, en su prefacio al catálogo de la Exposición de Escultura Futurista celebrada en París en junio de 1913, escribía sobre "´la penetración de un vacío en el sólido al que atraviesa` un rayo de luz y alegaba haber encontrado una forma de representar esto mediante la ´fusión de bloques de atmósfera con elementos más concretos de la realidad`, había comprobado literalmente su teoría sobre las posibilidades de creación de formas mediante el traslado del dibujo a los términos de relieve esculpido y modelado."*

Al poco tiempo, Boccioni se planteó la posibilidad de hacer una reproducción escultórica tridimiensional de una botella y un plato encima de una mesa, procurando, según Cooper, reconciliar un enfoque cubista analítico con el concepto futurista de las fuerzas activas que atraviesan -e irradian de- un objeto existente en el espacio. Acerca de su *Desarrollo de una botella en el espacio,* el mismo Boccioni afirmó: *"Mi conjunto escultórico se desarrolla en el espacio formado por la profundidad del volumen y*

muestra la densidad de cada aspecto y no un simple número de aspectos inmóviles en forma de silueta"

Con esta obra Boccioni hace sentir, en palabras de J.E. Cirlot, que la forma cilíndrica "se une al espacio (¿amorfo o construido según las seis direcciones en cubo?) por medio de unas ´formas intermediarias` que pasan de la curva cerrada, por la abierta, a lo rectangular." Igualmente, el cilindro "también se abre para mostrar el espacio interior -de igual esencia que el externo- y que es, asimismo, uno de sus factores constituyentes." Cirlot afirma que estas intuiciones de Boccioni, desarrolladas con un dinamismo congelado, no dejan de tener afinidad con los principios que más tarde sustentarían los constructivistas, al tiempo que plantean el problema de la escultura móvil, y "no de la escultura en movimiento, ni del movimiento del contemplador en torno a la escultura"

La obra de Boccioni se vio interrumpida por el estallido de la Iª Guerra Mundial, y el camino por él vislumbrado no fue más tarde retomado por nadie. Para Boccioni: "Los planos transparentes de vidrio o de celuloide, las superficies de metal, las líneas de los alambres con los planos que determinan, los creados por las luces eléctricas interiores o exteriores a la obra podrán indicar los planos, las tendencias, los tonos y semitonos de una nueva realidad."

CÁLCULO, AUDACIA, SENCILLEZ: ARQUITECTURA DEL PORVENIR

El 11 de julio de 1914 Antonio Sant´Elia publica su manifiesto *La Arquitectura futurista*, abriendo con ello los campos de trabajo del nuevo movimiento futurista. Antes, durante los meses de mayo y junio del mismo año, y durante la exposición del grupo *Nuevas tendencias* que tuvo lugar en la *Famiglia Artistica* de Milán, Sant´Elia y Mario Chiattone mostraron los primeros dibujos sobre una ciudad moderna.

En su afán absolutamente renovador, el futurismo se empeñaba en denunciar la decadencia de lo antiguo, su inutilidad ante el avance incontenible de la técnica, y en consecuencia, se esforzaba por plasmar en sus manifiestos los esbozos posibles de su inminente e ideal *universo futurista*. Este fue, muy especialmente, el caso de Sant´Elia quien, en contacto con los pintores futuristas y tras una reunión con Carrá, se incorpora al futurismo. En el mismo año de 1914, Boccioni publica su *Arquitectura futurista. Manifiesto* y, casi al mismo tiempo, E. Prampolini su *Atmósfera-estructura*. En ambas obras aparece la preocupación del movimiento por la arquitectura.

Las investigaciones arquitectónicas de Sant´Elia son, sin embargo, las que mejor plasman los ideales futuristas. Éstos, lejos de poder llevarse a cabo con la facilidad con la que, por ejemplo, otras teorías futuristas podían ser puestas en práctica en diferentes campos - pintura, escultura, teatro, cine... - sólo pudieron ser presentados mediante bocetos y utópicos proyectos. No obstante, cabe dejar abierta la puerta de la incertidumbre acerca de la viabilidad de las propuestas de Sant´Elia y su *ciudad futurista*, sobre todo si tenemos en cuenta la prematura muerte de su creador, dos años más tarde, en el frente, durante la Primera Guerra Mundial.

En *La Arquitectura futurista* se sientan las bases a partir de las cuales debía comenzarse la búsqueda de los límites y de la solución de un *"nuevo e imperioso problema: LA CASA Y LA CIUDAD FUTURISTAS"*. Para Sant´Elia la arquitectura, a partir del siglo XVIII, no existe. Lo que se conoce por arquitectura moderna no es más que una *"necia mezcolanza"* de los más variados elementos estilísticos que, además, es utilizada para enmascarar el *"esqueleto de la casa moderna"*. Lo que se produce, en consecuencia, es una profanación de *"la nueva belleza del cemento y del hierro"*, mediante la aplicación de *"carnavalescas incrustaciones decorativas"*, que no están justificadas ni por las necesidades constructivas, ni por su gusto, y cuyos orígenes se remontan hasta la antigüedad egipcia, india y bizantina, pasando por *"ese desconcertante florecimiento de idioteces e impotencia que tomó el nombre de NEOCLASICISMO"*.

Sant´Elia opina que *"el caleidoscópico aparecer y reaparecer de formas, el multiplicarse de las máquinas, el incremento cotidiano de las necesidades impuestas por la rapidez de las comunicaciones, por la aglomeración de la humanidad, por la higiene y por cientos de otros fenómenos de la vida moderna, no provoca incertidumbre"* en los jóvenes arquitectos italianos que *"ostentan su talento en los nuevos barrios de nuestras ciudades, donde una jocosa ensalada [...]reemplaza, seriamente, al estilo, al estilo, y quiere asemejarse con presunción a lo monumental"*. Así, los presuntos renovadores de la arquitectura italiana no hacen otra cosa más que continuar *"tozudamente"* con las reglas de Vitrubio, de Vignola y de Sansovino, *"y con algunas publicacioncillas de arquitectura germana"*, en una reimpresión de la *"imbecilidad"* en las ciudades, cuando éstas *"deberían ser la inmediata y fiel proyección de nosotros mismos"*.

La arquitectura - arte *"expresivo y sintético"* – se ha convertido en un *"vacío ejercicio estilístico"*, en un *"revoltijo desordenado de fórmulas destinado a camuflar de edificio moderno el habitual cubículo reaccionario de ladrillo y piedra"*. Sant´Elia localiza la *"imbecilidad de la arquitectura moderna"* en pretender que sus contemporáneos, especialmente los futuristas, puedan vivir en las mismas calles construidas de acuerdo a las necesidades de otros hombres, *"de cuatro, cinco o seis siglos atrás"*. Imbecilidad que se repite gracias a la *"complicidad mercantil"* de las academias - *"exilios forzosos de la inteligencia"* - donde se obliga a los jóvenes arquitectos a la *"onanística copia"* de los modelos clásicos en lugar de *"abrir de par en par sus mentes"* a la búsqueda de los límites y a la solución del problema antes mencionado: la casa y la ciudad futuristas, *"la casa y la ciudad material y espiritualmente nuestras, en las cuales nuestro tumulto pueda desarrollarse sin parecer un grotesco anacronismo"*.

Sant´Elia advierte que lo que la arquitectura futurista plantea no es meramente un problema de recomposición lineal. Así, no se trata de encontrar nuevas formas *"nuevos marcos de puertas o ventanas"*, ni de sustituir las columnas, las pilastras o las ménsulas por *"cariátides, moscones o ranas"*; no se trata tampoco de enladrillar la fachada, ni de revocarla o revestirla de piedras, *"ni de determinar unas diferencias formales entre un edificio nuevo y otro viejo"*. No, el problema de esta nueva arquitectura es el de *"crear la casa futurista desde los cimientos, de construirla con todos los recursos de la ciencia y la técnica, satisfaciendo con señorío cada exigencia de nuestros hábitos y de nuestro espíritu, pisoteando todo lo que es grotesco y antitético para nosotros (tradición, estilo, estética, proporción), determinando nuevas formas, nuevas líneas, una nueva armonía de perfiles y volúmenes, una arquitectura que tenga su razón de ser solamente en las especiales condiciones de la vida moderna, y su proporción como valor estético en*

nuestra sensibilidad". Por todo ello, la nueva arquitectura futurista, no podía estar sujeta a ninguna ley de *"continuidad histórica"*, sino ser nueva, como nuevo era su *"estado de ánimo"*.

Para Sant´Elia a la fuerza hay que comenzar desde el principio, desprenderse de la tradición cuyo desarrollo estilístico normal ha quedado interrumpido por el *"descubrimiento de leyes naturales, el perfeccionamiento de los medios mecánicos y el uso racional y científico del material"*. Esto es: la vida moderna que convulsiona y modifica la evolución del arte de construir y su consecuente alternancia estilística. *"La formidable antítesis"* entre el mundo moderno y el mundo antiguo – el cálculo de la resistencia de los materiales, el uso del cemento armado y del hierro – viene determinada precisamente por lo que antes no existía, y como en la vida moderna han entrado elementos que los antiguos ni siquiera sospechaban, al tiempo que se han determinado contingencias materiales, y se han revelado *"actitudes del espíritu que repercuten en mil efectos" – "en primer lugar,* para Sant´Elia, *la formación de un nuevo ideal de belleza aún oscuro y embrional, pero del que ya se siente el gusto incluso entre la gente"* – lo ocurrido ha provocado que se haya perdido el gusto por *"lo monumental, lo pesado, lo estático"*, al tiempo que se ha enriquecido la sensibilidad con el *"gusto hacia lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo veloz"*. El hombre contemporáneo ya no es el hombre de las catedrales, de los palacios o de las tribunas, sino el hombre *"de los grandes hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de las inmensas carreteras, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de los túneles iluminados, de los rectilíneos, de los saludables"*.

Los futuristas deben inventar y reedificar su ciudad similar a un edificio en construcción, *"tumultuoso, ágil, móvil, dinámico en cada una de sus partes"*, y la casa futurista parecida *"a una inmensa máquina"*, donde los ascensores no deben quedar arrinconados en los huecos de las escaleras como *"gusanos solitarios"*, sino que por el contrario, han de trepar por las fachadas al igual que *"serpientes de hierro y cristal"*, una vez han quedado abolidas las escaleras, que se han vuelto inútiles. La casa futurista, *"de cristal, de hierro, sin pinturas ni esculturas, enriquecida solamente por la belleza congénita de sus líneas y sus relieves, extraordinariamente fea en su mecánica simplicidad, alta y ancha cuando sea necesario y no según lo prescrito por la ley municipal, debe erguirse a orillas de un abismo tumultuoso: la calle, que ya no se extenderá como una alfombrilla a lo largo de las porterías, sino que se hundirá en la tierra en varios niveles que acogerán el tráfico metropolitano y estarán unidos por pasarelas mecánicas y rapidísimos tapis roulants"*.

Recoge Sant´Elia seguidamente la necesidad de abolir lo decorativo, puesto que la arquitectura futurista no debe resolver sus problemas extrayendo ideas procedentes de otros modos arquitectónicos, bien sean éstos orientales o procedentes de la tradición occidental. La revolución ha de ser completa y para ello debe aprovecharse todo en las nuevas edificaciones (tejados, sótanos, etc.), al tiempo que se ha de restar la importancia de las fachadas, donde la preocupación por molduras, capiteles o portales debe ocuparse ahora de las grandes *"agrupaciones de masas y de la vasta disposición de las plantas"*. Sant´Elia insiste: hay que acabar con la arquitectura monumental, fúnebre, decorativa; hay que tirar los monumentos, las aceras, los pórticos, las escalinatas; hay que hundir las calles y las plazas y elevar el nivel de las ciudades...

"YO COMBATO Y DESPRECIO:

1.- Toda pseudo-arquitectura de vanguardia, austriaca, húngara, alemana y americana;

2.- Toda arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, graciosa, agradable;

3.- El embalsamamiento, la reconstrucción, la reproducción de los monumentos y palacios del pasado;

4.- Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales que son estáticas, graves, opresivas y absolutamente ajenas a nuestra novísima sensibilidad;

5.- El uso de materiales macizos, voluminosos, duraderos, anticuados y costosos

Y PROCLAMO:

1.- Que la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del cemento armado; del hierro, del cristal, del cartón, de las fibras textiles y de todos aquellos sucedáneos de la madera, de la piedra y del ladrillo que permiten obtener el máximo de elasticidad y ligereza;

2.- Que la arquitectura futurista no es por ello una ávida combinación de práctica y utilidad, sino que sigue siendo arte, síntesis, expresión:

3.- Que las líneas oblicuas y elípticas son dinámicas, por su misma naturaleza tienen una potencia emotiva mil veces superior a la de las líneas perpendiculares y horizontales, y que no puede existir una arquitectura dinámicamente integradora a excepción de ella;

4.- Que la decoración, como algo sobrepuesto a la arquitectura, es un absurdo, y que SOLAMENTE DEL USO Y DE LA DISPOSICIÓN ORIGINAL DEL MATERIAL CRUDO O DESNUDO O VIOLENTAMENTE COLOREADO DEPENDE EL VALOR DECORATIVO DE LA ARQUITECTURA FUTURISTA;

5.- Que, al igual que los antiguos se inspiraron artísticamente en los elementos de la naturaleza, nosotros – materialmente y espiritualmente artificiales – hemos de encontrar la misma inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser su más bella expresión, su síntesis más completa y su integración más eficaz;

6.- La arquitectura como arte de disponer las formas de los edificios según criterios preestablecidos ha terminado;

7.- Por arquitectura hemos de entender el esfuerzo de armonizar con libertad y gran audacia el ambiente y el hombre, o sea, convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo del espíritu;

8.- De una arquitectura concebida de este modo no puede nacer ninguna costumbre plástica y lineal, porque los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la fugacidad. LAS COSAS DURARÁN MENOS QUE NOSOSTROS.

CADA GENERACIÓN DEBERÁ CONSTRUIR SU CIUDAD. Esta constante renovación del ambiente arquitectónico contribuirá a la victoria del FUTURISMO, que ya se está imponiendo con LAS PALABRAS EN LIBERTAD, EL DINAMISMO PLÁSTICO, LA MÚSICA SIJN CUADRATURA Y EL ARTE DE LOS RUIDOS, y por el cual luchamos sin tregua contra la cobardía reaccionaria".

Por su parte, los trabajos de Mario Chiattone presentan unas características más prerracionalistas que los proyectos de Sant´Elia, como en el caso de *Puente y estudio de Volúmenes* o *Construcciones para una metrópoli moderna* (ambos de 1914), o *Casa y apartamentos* (1915). Entre 1914 y 1918 elaboraría un ideal de ciudad moderna mucho menos utópico y más realizable que el de la *Ciudad Nueva* (1914) de Sant´Elia, aunque sin abandonar el monumentalismo de éste. Finalmente, retornaría en sus trabajos hacia una suerte de neohistoricismo.

CINEMATÓGRAFO: SINFONÍA POLIExPRESIVA

Si en el campo de la fotografía futurista los representantes más reconocidos fueron los hermanos Bragaglia, especialmente Anton Giulio, quien desde muy joven experimentó en el *Fotodinamismo futurista*, como se titulaba la obra que publicó en 1911, en donde sus fotografías *movidas* (*Carpintero serrando*, *Hombre caminando*, *Joven meciéndose*, etc.), presentaban los sucesivos tiempos y la trayectoria de los gestos, la sensación de movimiento y la reconstrucción de éste, en el campo de la cinematografía hay que destacar, de entre las diversas experiencias que se llevaron a cabo a, por un lado, los ya citados hermanos Bragaglia y, por otro, el filme realizado en 1916, titulado *Vida futurista*, en donde investigaban nuevas técnicas en el incipiente celuloide. Así, colorear el positivo de la película para indicar diferentes *estados de ánimo*; distorsionar las imágenes mediante espejos usados para tal fin; técnicas de pantalla partida, y algunas secuencias peculiares, como unas escenas de amor entre Giacomo Balla y una silla, y otra breve secuencia con Marinetti demostrando el andar futurista.

En realidad, el filme es una aplicación de las teorías que sobre la *síntesis* - que más tarde veremos – desarrollaron los futuristas y, por otra parte, la plasmación de lo expuesto en su manifiesto *La cinematografía futurista*, de 1916 - manifiesto firmado por Marinetti, B.Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla y R. Chiti -:*"El cinematógrafo futurista que preparamos, deformación jocosa del universo, síntesis ilógica y fugitiva de la vida mundial, se convertirá en el mejor colegio para muchachos: escuela de gozo, de velocidad, de fuerza, de audacia, de heroísmo. El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. De este modo el cine futurista colaborará a renovación general, sustituyendo a la revista (siempre pedante), al drama (siempre previsto) y matando al libro (siempre tediosos y oprimente)".*

Efectivamente, para los futuristas el libro es un medio reaccionario de conservación y difusión del pensamiento porque, entre otras cosas, no puede *"divertir ni exaltar"* a las nuevas generaciones futuristas, *"ebrias de dinamismo revolucionario y belicoso"*. Después de haber publicado su *Manifiesto del teatro sintético*, y de la aplicación de los postulados del mismo en las *tournées* de las compañías dramáticas Gualterio Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi y Luigi Zoncada, además de la edición de dos tomos del

Teatro Sintético Futurista, en donde se recogían más de ochenta *síntesis* teatrales, el movimiento decidió preocuparse también por el incipiente medio cinematográfico.

Sin embargo, advertían: *"A primera vista el cinematógrafo, nacido hace pocos años, ya puede parecer futurista, o sea, falto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al surgir como "teatro sin palabras" ha heredado toda la basura más tradicional del teatro literario"*. Así, los futuristas achacaban al cine los mismos inconvenientes y lacras que veían en el género dramático, por lo éste medio *"ha sido y sigue siendo profundamente reaccionario"*, viendo, no obstante en él, la posibilidad de un arte eminentemente futurista, *"y el medio de expresión más apto para la plurisensibilidad de un artista futurista"*.

Todas las películas que hasta entonces habían tenido la oportunidad de visionar los miembros del movimiento no eran más que *" dramas y dramones súper reaccionarios"*, donde la misma escenografía - que *"por su brevedad y variedad puede parecer progresista"* – la mayoría de las veces no era sino un *"penoso y vulgar análisis"*. La única excepción que hacían de entre tanto producto *reaccionario* eran algunas *"filmaciones interesantes sobre viajes, cacerías, guerras, etc."*, estando, en consecuencia todas las *"inmensas posibilidades artísticas del cinematógrafo"*, intactas. Para los futuristas el reciente invento era, desde luego, un arte de por sí, y por lo tanto, como arte autónomo, no debía copiar nunca al teatro. *"Siendo esencialmente visual, tiene que realizar la misma evolución que la pintura: apartarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso y de lo solemne. Convertirse en antigracioso, deformador, impresionista, sintético, dinámico, librepalabra"*.

Por todo lo anterior los futuristas consideran necesario *"LIBERAR AL CINEMATÓGRAFO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN"*, haciendo de él el instrumento idóneo para el *nuevo arte*, infinita e inmediatamente *"más vasto y más ágil que todos los demás"*. Sólo a través del cine, afirmaban, se podría alcanzar la *"poliexpresividad"* hacia la que, en su opinión, tendían las *"más modernas investigaciones artísticas"*. Sólo el filme futurista podía crear la *"SINFONÍA POLIEXPRESIVA"* que había sido anunciada en su manifiesto *Pesas, medidas y precios del género artístico*, sinfonía donde tendrían cabida, como medios de expresión, los elementos más variados: *"desde el fragmento de vida real hasta la mancha de color; desde la línea hasta las palabras en libertad; desde la música cromática y plástica hasta la música de objetos. Será, en resumidas cuentas, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, conjunto de objetos y realidad caotizada"*.

Siguiendo la tónica general empleada en la mayoría de sus manifiestos, en éste que nos ocupa también describieron, de alguna forma, cómo debían ser sus películas, en base a 14 puntos fundamentales:

1. *"ANALOGÍAS FILMADAS usando directamente la realidad como uno de los dos elementos de la analogía"*. Es decir, y tal como se explica en el manifiesto, si la intención era expresar el estado de angustia de uno de los protagonistas, éste se describiría por medio de imágenes de una montaña irregular y cavernosa, en vez de mostrarlo en sus diferentes etapas de dolor. Así, el *"universo"* se convierte en el *"vocabulario"* futurista. Como ilustración de esta idea aparecen varios ejemplos, de

los que recogemos uno: *"Queremos dar la sensación de angustia en un héroe que pierde su fe en el difunto escepticismo neutralista* (en relación a la participación

militar italiana en la Primera guerra mundial. N.A)*: representaremos al héroes en el acto de arengar inspiradamente a una muchedumbre; de pronto sale Giovanni Giolitti* (entonces presidente de la República italiana. N.A) *que traidoramente le hunde en la boca un apetitoso tenedor cargado de macarrones, ahogando su alada palabra en la salsa de tomate"*. Igualmente, con el diálogo utilizarían imágenes que los representaran, así: *"al representar a un hombre que dice a su mujer: "Eres bella como una gacela", mostraremos a la gacela.*

2. *POEMAS, DISCURSOS Y POESÍAS FILMADAS. Proyectaremos en la pantalla todas las imágenes que los componen*", todo ello con el fin de ridiculizar las obras de los poetas más reaccionarios, transformando para el público los poemas *"más nostálgicamente monótonos y plañideros en espectáculos violentos, excitantes y regocijantes"*. Como ejemplo, el que sigue: *"Por ejemplo: "Sueño de verano" de Giosué Carducci:*

   Entre los combates, Homero, en tu poema sonando

   siempre

   me venció la calurosa hora: recliné la cabeza sobre el

   sueño

   a las orillas del Escamandro, pero mi corazón huyo

   hacia el Tirreno.

   Filmaremos a Carducci, circulando entre un tumulto de Aqueos, que evita diestramente a los caballos al galope, saluda a Homero, va a beber con Ayax a la taberna del "Escamandro Rojo" y a la tercera copa de vino, el corazón, del cual deben verse las palpitaciones, le sale disparado y vuela, como un enorme globo rojo, sobre el golfo de Rapallo".

3. *"SIMULTANEIDAD Y COMPENETRACIÓN FILMADA de tiempos y lugares distintos*", dando al mismo *"instante-escena"* dos o tres visiones diferentes, una al lado de la otra.
4. *"INVESTIGACIONES MUSICALES FILMADAS"*, centradas en las disonancias, los acordes, las *"sinfonías de gestos"*, los hechos, los colores, las líneas, etc.
5. *"ESTADOS DE ÁNIMO ESCENIFICADOS Y FILMADOS.*
6. *EJERCICIOS COTIDIA PARA LIBRARSE DE LA LÓGICA CINEMATOGRÁFICA.*
7. *DRAMAS DE OBJETOS FILMADOS.*
8. *ESCAPARATES DE IDEAS, ACONTECIMIENTOS, TIPOS, OBJETOS, ETC. FILMADOS.*
9. *CONGRESOS, FLIRTS, PELEAS Y BODAS DE MUECAS, DE MÍMICAS, ETC. FILMADOS. Por ejemplo: una nariz que impone silencio a mil dedos*

congresistas, agitando una oreja, mientras dos mostachos carabineros arrestan a un diente.

10. *RECONSTRUCCIONES IRREALES DEL CUERPO HUMANO FILMADAS.*
11. *DRAMAS DE DISPARATES FILMADOS.*
12. *DRAMAS POTENCIALES Y PLANOS ESTRATÉGICOS DE SENTIMIENTOS FILMADOS.*
13. *EQUIVALENCIAS LINEALES, PLÁSTICAS, CROMÁTICAS, ETC. de hombres, mujeres, acontecimientos, pensamientos, músicas, sentimientos, pesares, olores, ruidos filmados".* Aquí explican que darían con líneas blancas sobre un fondo negro, el ritmo interior y el ritmo físico de un marido que descubriría a su mujer adúltera, persiguiendo al *"amante-ritmo del alma y ritmo de las piernas".*
14. *PALABRAS EN LIBERTAD EN MOVIMIENTO FILMADAS",* o cuadros *"sinópticos de valores líricos - dramas de cartas humanizadas o animalizadas - dramas ortográficos - dramas geométricos - sensibilidad numérica, etc".*

Con el arte cinematográfico, en suma, los futuristas pretendían descomponer y recomponer el universo según sus *"maravillosos caprichos".*

EL UNIVERSO FUTURISTA EN LA ESCENA

PERFORMANCE, TEATRO MECÁNICO, BALLETS, TEATRO SINTÉTICO Y SIMULTANEIDAD .

"El espectador debe vivir en el centro de la acción pintada". Con este precepto para la pintura futurista formulado por Ardengo Soffici, los pintores del movimiento pasaron a convertirse en intérpretes trabajando en la performance, considerada por el futurismo como el medio más eficiente para la consecución de sus postulados artísticos. En este sentido, la performance: *"Dio a los artistas autorización para ser tanto* creadores *en el desarrollo de una nueva forma de teatro de artistas, como* objetos de arte *en los cuales no establecían separación entre su arte como poetas, como pintores o como intérpretes".*

La performance futurista, acto creativo y al mismo tiempo propagandístico, buscaba con denuedo la provocación, el escándalo, la polémica y el enfrentamiento abierto, frontal, sin concesiones, en una concepción holística del arte, la política, y su correspondiente inserción en el tejido social. Para su aplicación era conveniente que los entusiastas futuristas saltaran al ruedo público a revolucionar la plácida tranquilidad burguesa: *"salir a la calle, lanzar ataques desde los teatros e introducir los puñetazos en la batalla artística"* eran los objetivos prioritarios, medio y fin en sí mismo para el advenimiento del nuevo orden – no sólo político ni económico, ni social o cultural, sino humano – futurista.

En las trepidantes veladas protagonizadas por estos incendiarios de la carcoma del agonizante estado burgués, el juego de la provocación era constante e ineludible. El hecho artístico no es posible sin el enfrentamiento directo: el intérprete ataca, insulta, menosprecia; el espectador – por otra parte, actor fundamental – responde igualmente

con la violencia desatada que corresponde a la masa enfurecida y manejada por los maestros de la agitación performativa.

"A muchas veladas siguieron arrestos, condenas, un día o dos en la cárcel y publicidad gratis en los días inmediatos. Pero éste era precisamente el efecto que ellos pretendían: Marinetti incluso escribió un manifiesto sobre "El placer de ser abucheado" *como parte de su* Guerra, la única higiene del mundo *(1911-15). Los futuristas deben enseñar a todos los autores e intérpretes a despreciar al público, insistía. Los aplausos meramente indicaban "algo mediocre, soso, regurgitado o demasiado bien digerido". El abucheo aseguraba al actor que el público estaba vivo, no simplemente cegado por "la intoxicación intelectual". Sugería varios trucos destinados a enfurecer al público: venta del doble de las localidades de la sala, revestir las butacas con pegamento, etc. Y alentaba a sus amigos a hacer todo lo que se les ocurriera en el escenario.*

De manera que en el Teatro dal Verme de Milán en 1914, los futuristas hicieron trizas y luego incendiaron una bandera austríaca, antes de llevar la refriega a las calles, donde se quemaron más banderas austriacas para "las familias de peces gordos que lamen su helado"".

Fruto de la preocupación de los futuristas por estas performances, genuinas manifestaciones de la idiosincrasia del movimiento, fue el *Manifiesto del teatro de variedades* publicado en 1913, y que apareció más tarde también en las páginas del diario *Daily Mail* de Londres. Este manifiesto nacía después de una dilatada trayectoria performativa puesta en marcha ya desde que, en 1910 y 1911, salieran a la luz los manifiestos sobre música futurista de Franceso Pratella, y otro sobre dramaturgos futuristas (firmado por trece poetas, cinco pintores y un músico), en los que se animaba a los artistas a experimentar en estas performances, en lo que sería una constante evolución tanto en lo que respecta a la puesta en escena, como a la elaboración, en general, de tan peculiares "espectáculos".

Fue también en 1913 cuando, tras las acaloradas discusiones que ya vimos y con la incorporación de Ardengo Soffici al movimiento, el futurismo pasó a contar con un órgano oficial, la mencionada revista *Lacerba*, auténtico vocero de las inquietudes, propuestas y exigencias de estos jóvenes artistas.

A pesar de lo chocante que en un principio pueda parecer el hecho de que el movimiento futurista desplazase su atención hacia el teatro de variedades, la alabanza de Marinetti hacia este "género menor" no podía estar más justificada. Dentro de la lógica manejada por el líder del futurismo *"la gama completa de estupidez, imbecilidad, tontería y absurdo, que insensiblemente empuja a la inteligencia hasta el borde mismo de la locura"* en el teatro de variedades, era precisamente lo que convertía a este género en el modelo ejemplar de manifestación artística para sus postulados, ya que a su vez no era sino *"antiacadémico, primitivo e ingenuo, por lo tanto aún más importante por lo inesperado de sus descubrimientos y la simplicidad de sus medios".*

Roselee Goldberg, siguiendo las reflexiones del propio Marinetti, nos ayuda a explicar algunos de los factores que explican esta fijación: *"En primer lugar el teatro de variedades no tenía argumento (lo que Marinetti encontraba totalmente innecesario). Los autores, actores y técnicos del teatro de variedades sólo tenían una razón para existir, decía. Ésta era "inventar incesantemente nuevos elementos de asombro".*

Además, el teatro de variedades obligaba al público a colaborar, liberándolos de sus papeles pasivos como "estúpidos mirones". Y puesto que el público "coopera de este modo con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla simultáneamente en el escenario, en los palcos y en el patio de butacas". Además, explica "rápida y mordazmente", tanto a adultos como a niños, "los problemas más abstrusos y los acontecimientos políticos más complicados"".

La performance futurista, nacida del impulso del joven movimiento y redefinida a partir del teatro de variedades, toma cuerpo entonces dentro de la teoría y la praxis futuristas – la una sin la otra inconcebibles – arrastrando hacia sí a un importante número de artistas. Cabe destacar entre éstos a Valentine de Saint-Point, una de las pocas mujeres que, a pesar de la peculiar concepción futurista de *lo femenino*, se integró plenamente dentro del elenco de esta corriente, llegando a escribir el *Manifiesto de la Mujer futurista* (1912), y siendo autora del *Manifiesto de la Lujuria* (1913), performance representada el 20 de diciembre de 1913 en la Comédie des Champs-Elysées de París. Este espectáculo basado en una personal danza dividida en poemas de amor, de guerra y de atmósfera, era ejecutado con unas grandes piezas de tela como fondo, sobre las que se proyectaban luces de colores. En otras paredes las proyecciones eran de ecuaciones matemáticas, todo ello acompañado por música de los compositores Satie y Claude Debussy. Valentine de Saint-Point sería la única representante del movimiento futurista que llegó a actuar en EEUU, más concretamente en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en 1917.

Siempre con la preocupación de avanzar experimentando por la senda performativa, los futuristas publicaron uno más de sus numerosos manifiestos, éste basado únicamente en marcar las pautas directrices de lo que debía ser, en esencia, la representación – o *"declamación"*, según Marinetti – de las performances futuristas: el *Manifiesto de la Declamación dinámica y sinóptica*. Las reflexiones que tomaron cuerpo doctrinal en este manifiesto procedieron fundamentalmente de las experiencias practicadas los días 29 de marzo y 5 de abril de 1914, en la Galería Sprovieri de Roma, donde Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla y Francesco Cangiullo representaron una nueva versión de las ideas expuestas en el *Manifiesto del teatro de variedades*, escrita por éste último, y presentada como un drama de *"palabras en libertad"* (*parole in libertà*). De nuevo nos remitimos a Roselee Goldberg para conocer las características de este trabajo:

"Para esta ocasión, la galería, iluminada con luces rojas, estaba decorada con pinturas de Carrà, Balla, Boccioni, Russolo y Severini. La compañía – "un diminuto grupo que se cubría con fantásticos sombreros de papel de seda"(en realidad Sprovieri, Balla, Depero, Radiante y Sironi) – ayudaba a Marinetti y Balla. Ellos "declamaban las "palabras en libertad" del futurista Canggiullo, que trabajaba como independiente", mientras que el propio autor tocaba el piano. Cada uno era responsable de varios instrumentos para hacer ruidos "caseros": grandes conchas marinas, un arco de violón (en realidad una sierra con matracas de estaño pegadas) y una pequeña caja de terracota cubierta de piel. En el interior de esta caja estaba ajustada una caña que vibraba cuando "la frotaba suavemente una mano seca". De acuerdo con la prosa "disparatada" típica de Marinetti, representaba una "ironía violenta con la cual una raza joven y sensata corrige y combate todos los venenos nostálgicos de la música celestial"".

La declamación *dinámica y sinóptica* tuvo su primera oportunidad en el montaje llamado *Piedigrotta*. Después de un viaje de Marinetti por Moscú y San Petesburgo se celebró la segunda representación basada en dicha técnica. Fue en la Doré Gallery de Londres, a finales del mes de abril de 1914: *"Según la reseña del* Times, *la habitación estaba "decorada con muchos especimenes de la escuela de arte ultramoderna "y "Mademoiselle flicflic chapchap" – una bailarina de ballet con boquillas de cigarros por piernas y cigarrillos por cuello – estaba de servicio. Dinámica y sinópticamente, Marinetti declamó varios pasajes de su performance Zang tumb tumb (en el sitio de Adrianópolis): "En la mesa delante de mí tenía un teléfono, algunas tablas y martillos a juego que me permitían imitar las órdenes del general turco y los sonidos del fuego de la artillería y las ametralladoras", escribió. Se habían colocado pizarras en tres partes del vestíbulo, a las cuales él sucesivamente "corría o caminaba, para esbozar rápidamente una analogía con tiza. Mis oyentes, mientras se volvían para seguirme en todas mis evoluciones, participaban, sus cuerpos enteros inflados de emoción, en los violentos efectos de la batalla descrita por mis palabras en libertad". En una habitación contigua, el pintor Nevinson golpeaba violentamente dos enormes tambores cuando Marinetti se lo indicaba por el teléfono".*

En el *Manifiesto de la Declamación dinámica y sinóptica*, el propio Marinetti se arrogaba la *"indiscutible primacía mundial como declamador del verso libre y las palabras en libertad"*, lo que en lógica consecuencia le permitía percibir y señalar todas las deficiencias que en el campo de la declamación se habían producido. En el manifiesto se insistía en que el propósito de esta técnica declamatoria no era otro sino el de *"liberar a los círculos intelectuales de la declamación vieja, estática, pacifista y nostálgica"*. La nueva declamación exigía a los interpretes la habilidad de expresarse tanto con las piernas como con los brazos, cuyas manos, además, debían andar manejando varios instrumentos para hacer ruidos. Todo ello dentro de acciones *mecanizadas*. Efectivamente, en el manifiesto se apuntaban someramente diversas reglas que basaban los movimientos y acciones del cuerpo en los *"staccatos"* de las máquinas: *"Gesticulad geométricamente – había aconsejado el manifiesto -, de una manera topológica como de delineante, creando sintéticamente en el aire cubos, conos, espirales y elipses"*.

Este espíritu de representación mecánica podemos observarlo en la descripción que R. Goldberg nos hace del espectáculo la *Macchina tipografica* (Prensa) de Giacomo Balla, representado en 1914 con objeto de un pase privado para el célebre Diáguilev. *"Doce personas, cada parte de una máquina, actuaban delante de un telón de fondo amplio pintado con la única palabra "Tipográfica". De pie uno detrás de otro, seis intérpretes, con los brazos extendidos, simulaban cada uno un pistón, mientras que los otros seis creaban una "rueda" movida por los pistones. Las performances se ensayaban para asegurar la precisión mecánica. Un participante, el arquitecto Virgilio Marchi, describió cómo Balla había dispuesto a los intérpretes en dibujos geométricos y ordenó a cada persona "representar el alma de las piezas individuales de una prensa rotativa". A cada intérprete se le asignó un sonido onomatopéyico para acompañar su movimiento específico. "Me dijeron que repitiera con violencia la sílaba STA ", escribió Marchi".*

Este teatro mecanizado llevará a Enrico Prampolini a desarrollar en sus manifiestos sobre *Escenografía futurista y Atmósfera escénica futurista*, ambos de 1915, la idea de una radical *transformación de la escena*: *"El carácter absolutamente nuevo que*

asumirá la escena con mi innovación, está dado por la supresión de la escena pintada. El escenario no será ya un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos situados en escondrijos multicolores, dispuestos y coordinados en relación con la psicología de la acción escénica.

La irradiación luminosa de estos haces coloreados, las combinaciones dinámicas de las fugas cromáticas darán resultados maravillosos de coopenetración, de intersección, de luz y de sombra, creando vacíos de abandono y relieves luminosos de exultación. Este conjunto, estos choques irreales esta exuberancia de sensaciones unidas a las dinámicas arquitecturales de la escena, que moviéndose pondrán en marcha los brazos metálicos, invertirán los planos plásticos en un estrépito esencialmente moderno, aumentarán la intensidad vital del acto escénico. Iluminado por medios semejantes, la escena y los actores crearán efectos dinámicos imprevistos que, en los teatros de hoy, están olvidados o empleados raramente sobre todo por la costumbre vil de la imitación".

Prampolini explica también cómo ha de crearse la nueva escena futurista: *"Alteremos pues las partes de la escena iluminadas, creemos la escena iluminante, expresión luminosa que irradiará con toda su potencia emotiva los colores reclamados por la acción teatral.*

El medio material para expresar esta escena iluminante consiste en el empleo de colores electrónicos, utilizando sales fluorescentes que tienen la propiedad química de ser sensibles a la corriente eléctrica y llevar coloraciones luminosas de no importa qué tonalidad, según que el color fluorescente esté combinado con otras sales y gas. Una vez dispuestas dichas sales de manera sistemática sobre la base del diseño convenido, en esta inmensa arquitectura escénica dinámica, se obtendrá el efecto de la luminosidad deseada excitándola por tubos eléctricos a base de neon y ultravioletas".

Sin embargo Prampolini no se conforma únicamente con estas innovaciones de tipo escenográfico, y fija un claro objetivo que coincide, aunque con motivaciones y resultados posteriores muy diversos, con las ideas que durante el comienzo del siglo XX propugnaban, de una u otra forma, la abolición del actor *viviente* en la escena: *"No se debe limitar solamente a esto la evolución escenográfica y coreográfica futurista.*

Cuando la revolución futurista sea realizada, veremos las arquitecturas dinámicas luminosas de la escena emanar incandescencias cromáticas que, colgándose trágica o voluptuosamente, excitando, despertarán en los espectadores nuevas sensaciones, nuevos valores emotivos. Agitaciones y formas luminosas producidas por la corriente eléctrica; gases coloreados se desencadenarán dinámicamente: verdaderos ‘actores gas’ de un teatro desconocido deberán reemplazar a los actores vivientes, ya que, con silbidos agudos, temblores, rumores extraños, estos ‘actores gas’ podrán muy bien dar pruebas inusitadas de interpretación teatral, expresar tonalidades emotivas pluriformes, mucho más eficaces que aquellas que han sido mostradas con ostentación por no importa que gran actor. Estos "gases" cómicos, tonantes, etc. llenarán de alegría o de espanto al público que se convertirá en actor también, comentando verbalmente algún rasgo irónico de un incorporal actor-gas que, extinguiendo o procreándose podrá desprender un olor muy desagradable y emitir silbidos de identidad bastante equívoca".

En efecto, este teatro mecánico que llevado hasta sus últimas consecuencias, defiende la sustitución del actor por figuras animadas, autómatas, máquinas o incluso "*gases*", y cuya tradición se remonta, según Patrice Pavis: *"Desde el teatro automático inventado por Herón de Alejandría, en el siglo I, hasta el teatro multimedia de hoy, pasando por las experiencias de Torelli en el siglo XVI o los juegos de feria en los siglos XVIII y XIX..."* no es sino una más de las manifestaciones que a lo largo de la historia, pero muy especialmente en la época que nos ocupa, con la *supermarioneta* de Craig – quien en su célebre revista *The Mask*, llegó a reimprimir el *Manifiesto del teatro de variedades*, en 1914 – y los experimentos del futurismo ruso, el movimiento dadá y otros muchos, se venían produciendo. En cualquier caso, el mismo Prampolini se encargaría de marcar distancias entre la concepción del teatro mecánico futurista y la *Übermarionette* de Craig, en un velado ataque a la idea de este último, al defender la eliminación de la *"supermarioneta de hoy en día recomendada por intérpretes recientes"*.

Así pues, los futuristas, a diferencia de Craig, sí construyeron tales criaturas para su teatro mecánico, representando con las mismas en sus performances. Es el caso de Gilbert Clavel y Fortunato Depero, quienes presentaron en el teatro de marionetas, Teatro dei Piccoli, en el Palazzo Odelaschi de Roma, en 1918, un programa de cinco performances breves con marionetas. El espectáculo, denominado *Danzas Plásticas*, alcanzó un gran éxito dentro del repertorio futurista – fue representada dieciocho veces – y fue concebida: *"para marionetas de tamaño más pequeño que el natural. Una figura, "el buen salvaje" de Depero, era más alta que un hombre; su característica especial era un pequeño escenario que caía desde el vientre del salvaje y revelaba diminutos "salvajes" bailando su propia rutina de marionetas. Una de las secuencias incluía "una lluvia de cigarrillos" y otra una "danza de sombras" – sombras dinámicas construidas: juegos de luces"*

Otro de los montajes de Prampolini, *El mercader de corazones*, en colaboración con Casavola y representado en 1927, combinaba figuras humanas y títeres – más abstractos en cuanto al diseño y con menos movilidad que las marionetas tradicionales - que, de tamaño natural y suspendidos del cielo raso, *representaban* junto a los actores de carne y hueso.

Títeres mecánicos, decorados móviles, intérpretes vivos... todos estos elementos venían a configurar las tentativas futuristas por, en palabras de R. Goldberg, integrar figuras y decorados en un entorno continuo. Si para la performance titulada *Balli meccanichi* (*Danzas mecánicas*) de 1919, se utilizaron trajes mecánicos - diseñados por Ivo Pannaggi -, mezclando figurillas en un escenario pintado al estilo futurista; en 1917, en otra performance basada en la pieza musical *Fuegos artificiales* de Stravinski - incluida como parte del programa de los Ballets Rusos de Diáguilev en el Teatro Costanzi de Roma -, Giacomo Balla presentaba una versión tridimensional de una de sus pinturas, en un experimento que se centraba en la *coreografía* misma del propio escenario. El propio Balla, desde un tablero de mandos, dirigía un continuo baile de luces en el que tanto el escenario como el patio de butacas eran alternativamente iluminados y oscurecidos, en un *ballet de luces* sin actor alguno. Los únicos intérpretes del espectáculo eran los decorados móviles y las luces mismas, y durante los cinco minutos que duraba la performance, el público, según notas del propio Balla, había presenciado unos cuarenta y nueve escenarios diferentes.

Fue en el mismo año de 1917 cuando Marinetti escribió su manifiesto sobre *Danza futurista*, apuntando diversas instrucciones sobre *cómo moverse*, las cuales complementaban las anteriormente marcadas en el manifiesto sobre la *declamación dinámica y sinóptica*. En este último manifiesto, Marinetti reconoció las cualidades de ciertos bailarines contemporáneos – tales como los del ballet ruso de Diaguilev, Nijinski, Isadora Duncan y Loie Fuller – al tiempo que señalaba, sin embargo, que el artista debía ir más allá de las meras posibilidades musculares para aspirar en la danza a *"ese cuerpo multiplicado ideal del motor con el que tanto tiempo hemos soñado"*. Acto seguido Marinetti explicaba cómo debía conseguirse tal cuerpo, proponiendo, por ejemplo, una *danza de la metralla* en la que indicaba la manera de marcar el *"boom-boom de los proyectiles que proceden de la boca del cañón". De la misma forma, para la danza de la aviadora, proponía que la bailarina "simulara con sacudidas y zigzagues de su cuerpo los sucesivos esfuerzos de un avión tratando de despegar".*

En todos los manifiestos que sobre las *artes escénicas* (escenografía, pantomima, danza, teatro), habían redactado los futuristas, aparecía la necesidad de combinar, en un espacio especialmente diseñado para tal efecto, tanto al actor como a la escenografía. Enrico Prampolini defiende en su *Manifiesto de la Pantomima futurista* que el sonido, la escena y el gesto *"deben crear un sincronismo psicológico en el alma del espectador"*, sincronismo que, según explicaba, obedecía a las leyes de simultaneidad que reglamentaban *"la sensibilidad futurista mundial"*.

El sincronismo había sido tratado en profundidad en el *Manifiesto de Teatro Sintético futurista* de 1915, donde se proclamaba que el teatro, además de sintético, debía ser *atécnico*; *dinámico*, *simultáneo* y *autónomo*, *alógico* e *irreal*, como luego veremos: *"Sintético. Es decir, muy breve. Condensa en unos pocos minutos, en unas pocas palabras y unos pocos gestos, innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos"*. Así, la *sintesí* (síntesis) futurista constaba de breves performances de *"una idea"*. Como ejemplo, la performance *Acto negativo* de Bruno Corra y Emilio Settimelli, donde la *síntesis*, la idea, *"era precisamente esa: negativa. Un hombre entra en escena: está "atareado, preocupado ... y camina con furia". Mientras se quita el abrigo repara en el público. "No tengo absolutamente nada que decirles ... . ¡Bajad el telón!" grita".*

El manifiesto del teatro futurista *sintético* arremetía contra los *"escritores que quisieron renovar al teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andreiev, Paul Claudel, Bernard Shaw)"* porque éstos *"nunca pensaron en llegar a una verdadera síntesis, liberándose de la técnica que implica prolijidad, análisis meticuloso, lentitud preparatoria"*. Los futuristas estaban convencidos de que *"a fuerza de brevedad"* se podría llegar a un teatro *"absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista"*, hasta el punto de que sus actos podrían llegar a ser simplemente *"instantes, es decir durar pocos segundos. Con esta brevedad esencial y sintética* – afirmaban – *el teatro podrá sostener y hasta vencer la competencia con el Cine"*.

A consecuencia de esta búsqueda por la síntesis absoluta, el escenario futurista podía llegar a reducirse a su mínima expresión. Es el caso, por ejemplo, de la síntesis *Pies*, de Marinetti, que nos cuenta R. Golberg: *"... consistía sólo en los pies de los intérpretes. "Un telón ribeteado de negro debía levantarse hasta más o menos la altura del estómago de un hombre – explicaba el guión -. El público sólo ve piernas en acción. Los actores deben tratar de dar la mayor expresión a las actitudes y movimientos de sus*

extremidades inferiores". Siete escenas inconexas giraban alrededor de los "pies" de los objetos, que incluían dos sillones, un sofá, una mesa y una máquina de coser a pedal. La breve secuencia acababa con un pie pateando la espinilla de otra figura incorpórea".

En otra de las síntesis de Marinetti titulada *Están llegando*, de 1915, los asientos utilizados en la pieza se convertían en los principales *intérpretes*. Un mayordomo, en una sala lujosamente decorada e iluminada por una gran araña de luces, anunciaba: "Están llegando". Acto seguido dos criados colocaban con rapidez ocho sillas formando una herradura detrás de un sillón. Una vez hecho esto, el mayordomo atravesaba la habitación a la carrera gritando: "Briccatirakamekame", y salía, para volver a entrar inmediatamente repitiendo la misma acción. A continuación los criados recolocaban los muebles y apagaban las luces de la araña, quedando el decorado débilmente iluminado por *"la luz de la luna que entraba por las contraventanas"*. Después los mismos sirvientes *"apretados en un rincón, esperan temblorosos con evidente dolor, mientras las sillas abandonan la habitación"*.

Para los futuristas el teatro conservador era la forma literaria que más constreñía la genialidad de autor a *"deformarse y disminuirse"*, imperando en el mismo – aún más que en la lírica o en la novela- las *"exigencias de la técnica"*. Por ello el futurismo reivindicaba, en el mismo manifiesto del teatro *sintético*, que éste había de ser además *"atécnico"*.

Para justificar sus exigencias establecían diez características del teatro sometido a la *técnica*, para a continuación explicar, con ocho razones, la *estupidez* de tal teatro. Todo ello porque querían *"destruir la técnica, que desde los griegos hasta hoy, en vez que simplificarse, se volvió más dogmática, estúpidamente lógica, meticulosa, pedante, ahogadora"*. Para los futuristas:

"1. Es estúpido escribir cientos de páginas donde bastaría una*, sólo porque el público por costumbre y por instinto infantil, quiere ver el carácter de un personaje como resultado de una serie de hechos y necesita ilusionarse que el personaje mismo exista realmente para admirar el valor del arte, mientras no quiere admitir ese valor si el autor se limita a indicarlo con pocos trazos.*

2. Es estúpido *no rebelarse al prejuicio de la teatralidad cuando la vida misma (la cual es constituida por* acciones infinitamente más torpes, más reguladas y previsibles*, de las que se desarrollan en el campo del arte) es en máxima parte* antiteatral *y ofrece también en este papel suyo* innumerables posibilidades escénicas*. Todo es teatral cuando tiene valor.*

3. Es estúpido *satisfacer la primitivez de las masas, que al final quieren ver exaltado el personaje simpático y vencido el antipático.*

4. Es estúpido *curarse de la verosimilitud (esto es absurdo, puesto que valor y genialidad no coinciden en absoluto con ella).*

5. Es estúpido *querer explicar con una lógica minuciosa todo lo que se representa, cuando también en la vida no se nos ocurre nunca agarrar un acontecimiento enteramente, con todas sus causas y consecuencias, porque la realidad nos vibra*

alrededor, asaltándonos con ráfagas de fragmentos, de hechos combinados entre ellos, ensartados unos a otros, confusos, enmarañados, caotizados. *Por ejemplo: es estúpido representar sobre la escena una condesa entre dos personas* siempre *con orden, con lógica y con claridad, mientras en nuestra experiencia de vida encontramos casi solamente unos* pedazos de disputa, *a la cual nuestra actividad de hombres modernos nos ha hecho asistir por* un momento *en un tranvía, en un café, en una estación, y que quedaron filmados en nuestro espíritu como dinámicas sinfonías fragmentarias de gestos, palabras, ruidos y luces.*

6. Es estúpido *someter a las imposiciones del* crescendo, *de la* representación *y del* máximo efecto al final.

7. Es estúpido *dejar imponer a la propia genialidad el peso de una técnica que* todos *(hasta los imbéciles)* pueden adquirir con el estudio, la práctica y la paciencia.

8. Es estúpido renunciar al dinámico salto en el vacío de la creación total afuera de todos los campos explorados.*".*

En consonancia con sus postulados, los futuristas no se preocuparon en absoluto en dotar de *contenido* o *significado* a sus *síntesis* y, mucho menos, de tenerlo, a explicarlo. A pesar de ello, muchas de las creaciones de este tipo estaban centradas o se basaban en pequeños chistes, gags o golpes de gracia sobre la vida artística en la que se movían y a la que atacaban. Su duración, según R. Goldeberg, estaba calculada de una forma muy parecida a las secuencias del teatro de variedades, con una escena introductoria, una frase clave y una salida rápida.

En *Genio y cultura* de Boccioni, un artista se suicida, desesperado, mientras que un crítico que *"durante veinte años había estudiado profundamente este maravilloso fenómeno (el artista)", vela su muerte. En ese momento exclamaba: "Dios, ahora tendré que escribir una monografía". Luego, permaneciendo inmóvil por encima del cadáver del artista "como un cuervo cerca de la muerte", comenzaba a escribir, pensando en voz alta: "Hacia 1915, floreció un maravilloso artista [...] al igual que todos los grandes, tenía una altura de 1,68 metros, y una anchura de..." y caía el telón".*

Otra parte del manifiesto del teatro *sintético* trataba, como anunciamos anteriormente, sobre la ideas del *dinamismo* y la *simultaneidad*. Para los futuristas, su teatro *"nace de la improvisación, de la fulminante intuición de la actualidad sugestionante y reveladora"*, y creían en la validez de una obra en la medida que era *"improvisada (horas, minutos, segundos) y no preparada largamente (meses, años, siglos)"*. De la misma forma proclamaban su *"invencible repugnancia por el trabajo hecho en el escritorio, a priori, sin tomar en cuenta el ambiente en que será representado"*, afirmando que la mayor parte de sus trabajos habían sido escritos en el teatro.

El ambiente teatral era para ellos *"un depósito inagotable de inspiraciones: la circular sensación magnética filtrante desde el adorado teatro vacío en una mañana de ensayo con el cerebro cansado, la entonación de un actor que nos sugiere la posibilidad de construir sobre ella un paradójico agregado del pensamiento, un movimiento de telones que nos da la idea para una sinfonía de luces, la carnosidad de una actriz que genera en nuestra sensibilidad concepciones llenas de geniales escorzos pletóricos"*. Los futuristas consideraban que la improvisación era la única manera de atrapar las *"ráfagas*

de fragmentos, de hechos combinados entre ellos, ensartados unos a otros, confusos, enmarañados, caotizados", de los que hablábamos anteriormente, y que se encuentran en la vida cotidiana - como vimos, vida cotidiana muy superior al teatro realista.

La primera obra que reflejó las tesis expuestas en esta parte del manifiesto fue la publicada en 1915 bajo el título de *Simultaneidad*, escrita por el propio Marinetti. En la obra el espacio se dividía en dos, y en cada uno de ellos los interpretes desarrollaban sus acciones independientemente, sin relación con el otro espacio. Sin embargo, en un momento determinado *"'la vida de la hermosa mujer ligera' penetraba la de la familia burguesa en la escena adyacente"*. Este mismo concepto sería desarrollado por Marinetti en su obra *Los vasos comunicantes*, donde la acción transcurría simultáneamente en tres lugares distintos sobre el escenario. Y como en *Simultaneidad*, llegaba un momento en que la acción rompía esa triple división, sucediéndose las escenas con rapidez dentro y fuera de los escenarios contiguos.

Así, los futuristas decían obtener el dinamismo absoluto por medio de la "compenetración de ambientes y tiempos distintos". En la síntesis futurista, la simultaneidad se halla "donde hay dos ambientes que se compenetran y muchos tiempos distintos puestos en acción a un mismo tiempo".

Roselee Goldberg destaca cómo la lógica de la simultaneidad condujo incluso a la creación de guiones escritos a dos columnas. Es el caso de *Esperando* de Mario Dessy, guión publicado en su libro *¿Su marido no trabaja?... ¡Cámbielo!*. En dicho trabajo cada una de las dos columnas describía una escena en la que un joven se paseaba de un lado para otro, nerviosamente, manteniendo un ojo atento en diferentes relojes. Sendos jóvenes esperaban la llegada de sus amantes, y ambos estaban decepcionados.

Por último, el manifiesto del teatro *sintético* recogía la idea de que la síntesis futurista debía ser autónoma, alógica e irreal. Autónoma en tanto en cuanto *"no contendrá nada de fotográfico, no se asemejará más que a sí misma, a pesar de tomar de la realidad elementos para combinarse a capricho"*; alógica porque no *"será sometida a la lógica"*; irreal porque igual que para otros artistas (pintores, músicos) existe *"dispersa en el mundo exterior, una vida más restringida pero más intensa, construida por colores, formas, sonidos y ruidos, así para el hombre dotado de sensibilidad teatral existe una realidad especializada, la cual asalta los nervios con violencia"*, realidad que está constituida por *"lo que se llama mundo teatral"*.

Como resultado de estas premisas nos encontramos con síntesis como *No hay perro*, en donde la imagen única - no obstante, la imagen era la propia síntesis – era la breve caminata de un perro sobre el escenario. Por el contrario, en *Estados de ánimo desconcertados*, de Giacomo Balla, la síntesis describía sensaciones. En la obra cuatro personas vestidas diferentemente recitaban al tiempo varias secuencias de números, seguidas de vocales y consonantes; acto seguido representaban simultáneamente diferentes acciones, tales como quitarse el sombrero, mirar un reloj, sonarse la nariz y leer un periódico (*"siempre seriamente"*); y, por último, pronunciaban conjuntamente y de manera muy expresiva, las palabras "tristeza", "rapidez", "placer", "negativa". En *Locura* de Mario Dessy, se intentaba también producir en el público parecidas sensaciones, así: *"el protagonista enloquece, el público se inquieta, y otros personajes enloquecen [...] poco a poco cada uno se siente trastornado, obsesionado por la idea de*

locura que los domina a todos. De pronto los espectadores (inculcados) se ponen de pie chillando... se dan a la fuga... confusión... LOCURA".

También hubo síntesis que se ocupaban de los colores. En la obra de Depero del mismo nombre, *Colores*: *"los 'personajes' eran cuatro objetos de cartón - Gris (plásico, ovoide), Rojo (triangular, dinámico), Blanco (de rayas largas, puntiagudo) y Negro (muchos globos) – y eran movidos por cuerdas invisibles en un espacio cúbico azul. Fuera del escenario, los intérpretes proporcionaban efectos sonoros o 'parolibero' como "bulubu bulu bulu bulu bulu bulu" que supuestamente correspondían a los diferentes colores".*

En otra obra, *Luz* de Cangiullo, se comenzaba con *"tres NEGROS minutos"* durante los cuales el escenario y el patio de butacas permanecían totalmente a oscuras. El guión de la misma señalaba que *"la obsesión por las luces debían provocarla varios*

actores distribuidos en el patio de butacas, hasta que se vuelve salvaje, loca, hasta que todo el espacio es iluminado de una ¡MANERA EXAGERADA!".

El manifiesto del teatro *sintético* se cerraba con un breve capítulo que contenía seis conclusiones: 1ª) suprimir absolutamente la técnica bajo la cual *"muere el teatro conservador"*; 2ª) Poner en escena todos los *"descubrimientos (por cuanto inverosímiles, extravagantes y antiteatrales)"* que su *"genialidad"* iba haciendo sobre *"el subconsciente, en las fuerzas mal definidas, en la abstracción pura, en la cerebralidad pura, en la fantasía pura, en el récord y en la fisicofolía"*; 3ª) *"Sinfonizar"* la sensibilidad del publico explorando y despertando con *"todo medio sus vástagos más flojos; eliminar el concepto del proscenio dejando unas redes de sensaciones entre escenario y público; la acción escénica invadirá sala y espectadores"*; 4ª) *"Fraternizar calurosamente"* con los cómicos, que son los *"pocos pensadores que rehuyen de todo deformante esfuerzo cultural"*; 5ª) Suprimir los géneros dramáticos (*"la farsa, el vaudeville, la pochade, la comedia, el drama y la tragedia"*) para crear en su lugar las *"numerosas formas del teatro futurista, como: las frases en libertad, la simultaneidad, la compenetración, el poema animado, la sensación escenificada, la hilaridad dialogada, el acto negativo, la frase que resuena, la discusión extralógica, la deformación sintética, el soplo científico..."*; 6ª) Crear *"entre nosotros y la muchedumbre"* por medio de un continuado contacto, una corriente de *"confianza sin respeto"* con el fin de *"transfundir así en nuestros públicos la vivacidad dinámica de una nueva teatralidad futurista".*

Independientemente de que los futuristas lograran o no alcanzar plenamente sus utópicas y difíciles aspiraciones en el plano teatral, lo que sí queda claro es que el movimiento llegó a convertir la performance en seña de identidad del futurismo, además de elevarla hasta el rango de medio artístico con naturaleza propia. Efectivamente, a mediados de la década de 1920 el género performativo era de una u otra forma el encargado de llevar a la práctica las propuestas teóricas futuristas, recogidas en los distintos y numerosos manifiestos que se habían ido sucediendo con el paso de los años y con el despertar de nuevas inquietudes que habían de ser satisfechas por el convulso e insaciable hacer futurista. Por otra parte, en las principales capitales culturales europeas y norteamericanas los artistas aplicaban algunas de las tácticas y de las técnicas utilizadas por los italianos, convirtiendo así la performance en el mejor medio de interdisciplinariedad artística.

Sin embargo, en esta década de los veinte los futuristas cada vez escriben menos manifiestos propios y los que editan, como *El Teatro de la sorpresa*, uno de los últimos, no son en ocasiones más que reflexiones acerca de la breve trayectoria del movimiento o reivindicaciones de las propuestas de éste, alegatos a favor de la vigencia de la obra anterior, todavía no suficientemente reconocida desde el sentir de los futuristas. En cualquier caso sus actividades no decrecieron, llevándose a cabo diversas giras por todas las ciudades italianas a cargo de las compañías de intérpretes futuristas, y llegando incluso a viajar a París en algunas ocasiones.

De entre estas compañías cabe destacar la del Teatro de la Sorpresa, dirigida por el actor – empresario Rodolfo de Ángelis que, además de contar con la participación de Cangiullo y Marinetti, incluía cuatro actrices, tres actores, un niño pequeño, dos bailarines, un acróbata y un perro. La compañía del Teatro de la Sorpresa debutó en el

Teatro Mercadante de Nápoles el 30 de Septiembre de 1921, realizando después una gira que les llevaría por Roma, Palermo, Florencia, Génova, Turín y Milán. Tres años más tarde, en 1924, su director, De Ángelis, organizó el Nuevo Teatro Futurista con un repertorio aproximado de unas cuarenta obras.

Estas compañías procuraban poner en práctica las ideas expresadas en los diversos manifiestos futuristas acerca del arte teatral y en la medida en que iban aumentando su repertorio debían esforzar aún más su ingenio para provocar las fuertes sensaciones que perseguían en sus representaciones, junto con las improvisadas reacciones por parte del público, imprescindibles dentro de la puesta en escena futurista. Esta disposición claramente provocadora y en cierta forma participativa, unida a la falta de recursos económicos característica de las compañías futuristas, obligaba a sus creadores a recurrir a medidas más decididamente innovadoras e impactantes. En este sentido, si por ejemplo en las primeras performances realizadas por el movimiento se habían distribuido actores en el patio de butacas, Cangiullo, con el Teatro de la Sorpresa, distribuía los instrumentos de la orquesta por el mismo, de tal suerte que un trombón sonaba desde un palco, un contrabajo desde una butaca de platea y un violín desde la parte posterior del patio de butacas.

Dentro de lo que podríamos denominar como arte dramático los futuristas, como en el resto de manifestaciones artísticas, cultivaron casi todos los campos posibles e inventaron además otros nuevos con mayor o menor acierto. Aparte de las incursiones efectuadas en el mundo de la cinematografía, ya vistas, los futuristas contaron con una experiencia inusual y novedosa, muy acorde no obstante con el espíritu de inmersión del progreso tecnológico dentro de la obra de arte, propugnado ya desde sus primeros manifiestos.

Así, en el mes de abril de 1919, el aviador Fedele Azari publicó un manifiesto acerca del *Teatro Aéreo futurista*, esparciéndolo desde el cielo en lo que sería su *primer vuelo de diálogo expresivo*, en medio de un ballet aéreo en el que la música venía dada por los *intonarumori* (entonadores de ruidos) de vuelo que el aeroplano emitía por medio de su motor, cuyo volumen y sonido eran controlados también por el propio Azari, piloto del aparato, gracias a un mecanismo ideado por Luigi Russolo. Con una lógica difícilmente rebatible, Azari defendía que gracias a sus ballets aéreos se podía llegar al mayor número de espectadores posibles en el período de tiempo más breve.

Dentro de estas manifestaciones de *ballets aéreos* cabe destacar, por otra parte, el guión que Mario Scaparro escribió en febrero de 1920 bajo el título de *Un nacimiento*. En el mismo se representaba *"a dos aeroplanos haciendo el amor detrás de una nube y dando a luz a cuatro intérpretes humanos: aviadores completamente equipados que saltarían del avión para concluir la performance"*.

Más tarde, en 1933, e igualmente en consonancia con el seguimiento que los futuristas llevaban a cabo sobre el avance de la tecnología y su aplicación en la vida cotidiana y en el arte, Marinetti y Pino Masnata publicaron, en el mes de octubre, el manifiesto de *El teatro radiofónico futurista*. En el mismo se reconocía el importante papel que el medio radiofónico podía jugar dentro del futurismo, en su avance y desarrollo como movimiento renovador y revolucionario. Así, la radio, que ya se había comprobado como un instrumento muy eficaz para la propaganda en el convulso y cambiante clima político-social de la Europa de entreguerras, pasada ahora por el filtro

futurista, se convertía en el *"nuevo arte que comienza donde el teatro, la cinematografía y la narración se detienen"*.

Marinetti escribió cinco síntesis de radio en donde mediante la utilización de *música de ruidos*, intervalos de silencio o *interferencias entre emisoras*, las performances radiofónicas trabajaron en torno a la *"delimitación y la construcción geométrica del silencio"*. Por ejemplo, en *Los silencios hablan entre ellos* se podían escuchar sonidos atmosféricos rotos por entre ocho y cuarenta segundos de *"silencio puro"*, o en *Un paisaje oye*, el sonido de fuego crepitando se alternaba con el de agua chapoteando.

ALGUNOS FUTURISTAS CÉLEBRES

Balla, Giacomo (Turín 1871 – Roma 1958) Pintor italiano, fue uno de los principales artistas del movimiento futurista italiano. Comenzó su carrera como pintor realista, hacia 1900 empleó la técnica divisionista para abordar el problema de la luz y del color. Trató temas extraídos del mundo contemporáneo, especialmente en sus aspectos sociales. Más tarde se aplicó al análisis de la descomposición de la luz y, hacia 1910, al estudio del movimiento y de la velocidad encuadrándose dentro del estilo futurista al firmar el *Manifiesto técnico de los pintores futuristas*. En esta época produjo alguna de las obras esenciales del futurismo. "Simultaneísta" y "dinámico", la representación sintética de las formas en movimiento le condujo, a partir de 1912, en una casi abstracción (*Velocidad de automóvil + luces +ruido*, 1913). En obras como *Dinamismo de un perro con correa* (*Correa de perro en movimiento*) (1912, Galería de arte Albright-Knox, Búfalo, Estado de Nueva York), Balla intenta representar a un tiempo el movimiento y la velocidad, algo que los futuristas consideraban como la esencia de la civilización moderna. Su retorno a la figuración, iniciado en los años veinte, se hizo definitivo a partir de 1930. También realizó incursiones en el campo de la escultura, la decoración y la arquitectura.

Boccioni, Umberto (Reggio di Calabria 1882 – Verona 1916) Pintor, escultor y teórico italiano, fue uno de los líderes del movimiento futurista y posiblemente el primero y más destacado representante de este arte. En 1898 conoció en Roma a Giacomo Balla, quien le inició en la técnica del divisionismo. A partir de 1902 hizo varios viajes a París,

y en 1908 se estableció en Milán. Fue uno de los inspiradores, junto con Carrá y Marinetti, del *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910) en el que hacía la revolucionaria propuesta de que los artistas se liberaran del pasado y abrazaran el mundo moderno con su movimiento, su velocidad y su dinamismo. También fue el principal autor del *Manifiesto técnico de los pintores futuristas*. Entre sus obras que mejor responden a los propósitos teóricos del futurismo destacan: *La ciudad que sube* (museo de arte moderno de Nueva York, que posee otras obras importantes de Boccioni), *Materia*, *Fuerza de una calle* y las esculturas, realizadas en 1912 – 1914, *Formas únicas de la continuidad en el espacio* (museo de arte moderno, Nueva York), *Desarrollo de una botella en el espacio* (museo de arte moderno, Milán). Aunque había tenido influencia del cubismo, se abstuvo de utilizar líneas rectas y recurrió a los colores complementarios para crear un efecto de vibración. En su pintura, como puede verse en *Dinamismo de un ciclista* (c. 1913, Colección G. Mattioli, Milán), expresa la sensación del dinamismo presentando una secuencia de varios movimientos al mismo tiempo. En sus obras escultóricas, que combinan madera, hierro y cristal, Boccioni pretende ilustrar la interacción que se establece entre un objeto en movimiento y el espacio que lo rodea.

Buzzi, Paolo (Milán 1874 – id. 1956) Escritor italiano, miembro del movimiento futurista, publicó poemas (*Aeroplani*, 1909; *Versi liberi*, 1913) y obras de teatro (*Sintesi sceniche*, 1917)

Carrá, Carlo (Quargnento, prov. de Alessandria, 1881 – Milán 1966) Pintor italiano, fue una figura destacada tanto de la pintura futurista como de la metafísica. Después de haber practicado una pintura naturalista caracterizada por el divisionismo, se unió al movimiento futurista a partir de 1910; desde entonces aunó la búsqueda de simultaneidad entre sensaciones e imágenes con aportaciones del cubismo, cuyo resultado fue la creación de telas dinámicas y muy elaboradas (*Los funerales del anarquista Galli*, 1910, museo de arte moderno de Nueva York) intentando infundir una sensación de movimiento futurista a la estructura geométrica y a la paleta neutra del cubismo El estudio de los maestros clásicos y su encuentro en el ejército con Giorgio De Chirico -creador de la *pittura metafisica* (pintura metafísica) (1916) le condujeron a este tipo de expresión pictórica (*La musa metafísica*, 1917). En obras como *La habitación encantada* (1917, Colección Jesi, Milán), creó una atmósfera de misterio y aprehensión mediante el uso de una perspectiva renacentista exagerada y de una luz amenazadora. A partir de 1920, las perspectivas cerradas y los maniquíes fueron remplazados por composiciones de rostros, marinas y paisajes rigurosos y poéticos con un estilo cada vez más naturalista. También escribió numerosas páginas críticas y teóricas sobre pintura.

Folgore, Omero Vecchi, llamado Luciano (Roma 1888 – id. 1966) Poeta italiano satírico y antimodernista pese a los préstamos formales y temáticos del futurismo, publicó colecciones de versos que parodian a ciertos poetas contemporáneos (*Poeti controluce*, 1922; *Poeti allo specchio*, 1926).

Govoni, Corrado (Tamara, Ferrara, 1884 – Roma, 1965) Poeta italiano. En sus inicios su obra estuvo influida por los poetas crepusculares (*Armonia in grigio e in silenzio*, 1903) y por el futurismo (*Poesie elettriche*, 1911). A través de múltiples experiencias evolucionó hacia el surrealismo (*La strada sull´acqua*, 1923; *Stradario della primavera*, 1958).

Marinetti,Filippo Tommaso (Alejandría, Egipto, 1876 – Bellagio, Como, 1944) Poeta, novelista y activista político italiano, fundador y principal exponente del futurismo.

Marinetti nació en la ciudad egipcia de Alejandría el 22 de diciembre de 1876, y estudió tanto allí como en París, Padua y Génova, universidad ésta última por la que se licenció en Derecho en el año 1899. Alternó periodos de residencia en Francia con otros en Italia, y escribió una parte de sus obras en francés. Sus primeros trabajos fueron poemas que se publicaron a partir del año 1898, al principio en distintas revistas literarias y, más adelante, en la suya propia, Poesia, que fundó en 1904. Entre sus primeras obras teatrales se encuentra *Muñecas eléctricas* (1909), publicada en Italia con el título *Electricidad sexual*, que llevó el tema de los robots a los escenarios una década antes, incluso, de que Karel Capek utilizara por primera vez la palabra robot. Fue el iniciador del futurismo, sobre el que se publicó un primer manifiesto en *Le Figaro* en 1909 y un segundo manifiesto en 1912. Escribió el *Manifiesto de la literatura futurista* (1910), que ensalza el peligro, la energía, el valor y la guerra, y rechaza los museos, las universidades, las mujeres y la moral convencional, temas estos últimos que denostó en su novela *Mafarka el futurista* (1910) y en varias obras teatrales breves, "sintéticas", de carácter experimental. El futurismo, que como movimiento artístico y literario, permaneció vivo hasta la década de 1940, surgió en 1915, cuando Marinetti aclamó a la I Guerra Mundial como el más bello poema futurista jamás escrito y, tras publicar una colección de poesías titulada Guerra, la única higiene del mundo, se alistó en el ejército italiano como oficial. Marinetti ingresó en el Partido Fascista en 1919 y lo cantó repetidamente, diciendo de él que era la extensión natural del futurismo, sobre todo en su libro *Futurismo y fascismo* (1924). El 2 de diciembre de 1944 murió en Bellagio. Sus primeras obras, de inspiración simbolista y escritas en francés, han resistido mejor el paso del tiempo (*Le roi Bombance*, 1905).

Palazzeschi, Aldo Giurlani (Florencia 1885 – Roma 1974) Escritor italiano. Durante la época en la que perteneció al grupo futurista, sus poemas (*L´incendiario*, 1910) y sus relatos (*Il codice di Perelá*, 1911) destacaron por el uso de retruécanos y onomatopeyas, que después, progresivamente, dieron paso a obras en las que los juegos de la imaginación dominaron a los de las palabras. escribió fábulas novelescas (*I fratelli Cuccoli*, 1948; *Il doge*, 1967; *Stefanino*, 1969) y relatos poéticos (*Poesía*, 1930; *Via delle cento stelle*, 1972). Su imaginación no excluyó el realismo, especialmente en la evocación de su infancia (*Stampe dell´Ottocento*, 1932; *Las hermanas Materassi*, 1934).

Papini, Giovanni, escritor italiano (Florencia 1881 – id. 1956). Vehemente polemista, fue uno de los principales animadores del futurismo; fundó diversos grupos y revistas de vanguardia (*Il Leonardo*, 1903-1907; *L´anima*, 1911; *Lacerba*, 1913-1915; *Verdadera Italia*, 1919; *Rinascita*, 1937). Sus obras principales son: *El hombre acabado* (1912), su autobiografía; *Bufonadas* (1914); *Testimonios* (1918); *Historia de Cristo* (1921), obra que marca su conversión al cristianismo; *La experiencia futurista* (1920); *Pan y vino* (1926); *Gog* (1931) y *El libro negro* (1951) en donde ataca frontalmente a la cultura contemporánea. Publicó sólo un volumen de su *Historia de la literatura italiana* (1937). Su libro sobre *El diablo* (1953) fue objeto de numerosas polémicas religiosas.

Prampolini, Enrico (Módena 1894 – Roma 1956) Pintor, decorador y teórico italiano. A partir de 1912 participó en el movimiento futurista, multiplicando las investigaciones pictóricas (pinturas sintéticas y dinámicas, collages de materiales diversos) y escenográficas, así como los manifiestos y los escritos. Evolucionó hacia una

abstracción rigurosa (estuvo ligado a los grupos De stijli y Cercle et carré) para desembocar en una pintura en la que se combinan libremente, con efectos de materia, líneas de fuerza y formas evocadoras de lo mineral, lo biológico y lo cósmico.

Pratella, Francesco Balilla (Lugo, Ravena, 1880 – Ravena 1955) Musicólogo y compositor italiano, fue director del Liceo Musical de Ravena (1927-1945). En 1910 se asoció con Marinetti y publicó varias obras, en las que defendía la música moderna, entre las que destaca el *Manifiesto de los Músicos futuristas* (1910). Destaca entre su producción la obra para orquesta, *Música futurista* (1912)..

Pettoruti, Emilio (1892-1971), pintor argentino que, durante su estancia en Italia se unió al grupo futurista y más tarde en París se dejó influenciar por el cubismo de Juan Gris. Está considerado como uno de los primeros vanguardistas argentinos.

Nació en La Plata en 1892, donde realizó estudios en la Academia de Bellas Artes, e inició su carrera artística como caricaturista; tras una primera exposición, en 1913 el gobierno de la provincia de Buenos de Aires le otorgó una beca de viaje para estudiar en Italia (Mujer en el café, 1917; El filósofo, 1918). En Florencia asistió a las clases de la Academia de Bellas Artes, recorrió numerosas ciudades estudiando los maestros del renacimiento y en Milán se adhirió al grupo de los futuristas, agrupados en torno a la revista *Lacerba* (Carrá, Boccioni, Marinetti y Russolo), con los que realizó algunas exposiciones en Italia y Alemania. La atracción que su obra despertó en el comerciante de arte más importante de la posguerra, Herwarth Walden, le valió una invitación en 1923 para exponer en su galería de Berlín, Der Sturm. De aquí marchó a París y allí tuvo ocasión de conocer a Picasso y Juan Gris, del que recibió una importante influencia. Tras seis meses de permanencia en la capital francesa, en 1924 regresó a Buenos Aires, y ya como cubista comprometido, realizó una pequeña exposición con trece cuadros que provocó un importante escándalo en el mundo artístico bonaerense, que le acusó de querer destruir el arte nacional (*El guitarrista*, *El flautista cie*go o *La institutriz*). Elementos cubistas y futuristas se aliaban en sus cuadros a un color en el que estaban presentes los maestros italianos del renacimiento. Con esta exposición se producen las primeras aproximaciones a la abstracción y la no figuración en *Argentina (Vino rojo de Capri*, 1936; *Vaso lleno*, 1939). En 1941 recorrió los museos de Estados Unidos y un año más tarde varias obras suyas fueron adquiridas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte de San Francisco. Durante diecisiete años fue director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (1931-1949) y también fundador y director de la revista Crónica de Arte. En 1941 fijó su residencia en París, donde moriría treinta años más tarde; de esos años son: *Äpfel*, 1941; *Invierno en París*, 1955, y *Verwundeter Vogel*, 1960.

Algunos contemporáneos calificaban su obra como la de un innovador abstracto que pinta como un clásico. Para Pettoruti la pintura es principalmente luz y color. Junto a Joaquín Torres García y Pedro Fígariorma la trilogía rioplatense con presencia permanente en los grandes catálogos del mundo. Su obra evidencia una personalidad tempranamente estructurada y en ella somete los temas más usuales (paisaje, retrato, naturaleza muerta) a la nueva óptica del cubismo. Juega con la perspectiva, concilia el espacio interior con el exterior, conjuga sombras y luces, y ordena plásticamente los estímulos dispersos en la realidad visual.

Russolo, Luigi (portogruaro, Venecia, 1885 – Cerro di Laveno 1947) compositor y pintor italiano. Se dio a conocer con aguafuertes de estilo unanimista (retrato de *Nietzschek*, *La ciudad dormida*, *Los vencidos*) y cuadros modernistas (*Perfume*, 1910). Firmó los dos *Manifiestos de la pintura futurista* de 1910, convirtiéndose en uno de sus más activos representantes: *La música* (1910) y *Relámpagos, tren a toda velocidad*, *Recuerdos de una noche* y *Revuelta* (1912). En 1913 se consagró a los problemas sonoros con un manifiesto sobre *El Arte de los ruidos*. Hizo construir instrumentos que respondieran a las distintas categorías de ruidos urbanos y otros. Gravemente herido durante la primera guerra mundial, reinició luego sus giras y se instaló en París (1927). Conoció, entre otros, a Varése y Honegger, y perfeccionó dos instrumentos, que son síntesis de los antiguos (*rumorharmonium* o *russolofono* y *arco armónico*, presentado en la Sorbona en 1927).

Sant´Elia, Antonio (Como 1888 – en el frente, cerca de Montefalcone, 1916) Arquitecto futurista italiano cuya obra, sobre todo después de su prematura muerte, ejerció una influencia importante en la evolución de la arquitectura moderna. Estudió en Milán, a donde retornó después de graduarse en Bolonia (1912) para abrir su propio estudio. Acometió muy pocos encargos, y los que llegó a completar fueron más tarde demolidos o transformados. En la exposición Nuove Tendenze de Milán (1914) presentó su célebre proyecto de *Cittá Nuova*. Desde su militancia escribió dos ensayos teóricos: Mesagio (Mensaje, 1914) y el *Manifesto dell'architettura futurista* (*Manifiesto de la arquitectura futurista*), elaborado junto con Marinetti y Carlo Carrà y publicado en la revista *Lacerba* en 1914. Al desencadenarse la I Guerra Mundial se alistó en el ejército italiano, perdiendo la vida el 10 de octubre de 1916 en una acción militar. En sus proyectos recogió la influencia de la Secesión vienesa —en especial la de Otto Wagner—, evidenciándose además la fascinación que ejercía sobre el autor el progreso de las ciudades norteamericanas - los rascacielos - y las nuevas tecnologías. En cualquier caso siempre rechazó la tradición clásica europea. Sus dibujos muestran edificios marcadamente verticales y de gran altura, en ocasiones con ascensores (elevadores) exteriores, siendo uno de sus elementos característicos la circulación múltiple a varios niveles – edificios surcados por calles o avenidas elevadas. Estos proyectos utópicos, así como sus exhortaciones sobre el uso de los nuevos materiales industriales, hacen que sea considerado como uno de los pioneros del movimiento moderno en la arquitectura.

Severini, Gino (Cortona 1883 – París 1966) Pintor italiano que en su juventud fue influido por Boccioni y Balla y, posteriormente, por Cézanne; en 1905, en parís, se relacionó con Modigliani y con Max Jacob. Considerado como uno de los fundadores del futurismo, en 1911 tomó parte en la primera exposición de los pintores futuristas en Francia, cultivó el cubismo desde 1914, y en 1925 publicó la obra *Del cubismo al clasicismo*, en la que explica la evolución de su arte, teorizando sobre la necesidad de una vuelta a la figuración basada en la geometría y la proporción. Sus pinturas, influenciadas por la fragmentación de la técnica cubista, representan la acción o el movimiento como una turbulenta composición de líneas y formas quebradas, como en *La danza del Panpan en el Mónico* (1909 – 1911) o en su famoso estudio de una bailarina, *Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin* (1912, Museo de Arte Moderno de Nueva York), en *Expansión de la luz* (1912) o en *Mujer en la ventana* (1914), estos dos últimos en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. A partir de 1923 se consagró principalmente a la pintura religiosa y al mosaico. Al trabajar fundamentalmente en

París, Severini contribuyó a extender el futurismo fuera de Italia, estando hoy representado en los principales museos de arte moderno de Europa y de América.

Sironi, Mario (Sassari 1885 – Milán 1961) Pintor italiano que participó en 1914 en el movimiento futurista, y en 1922 en la fundación del *novecento*. También practicó la escultura. Su pintura tiene como tema principal vistas de suburbio, donde se funden elementos arcaicos con otros simbolistas: decoraciones murales en la universidad de Roma; frescos y mosaicos en los museos de Florencia, Lausana, Milán, Venecia, Zurich y Trieste.

Soffici, Ardengo (Rignano sull´Arno, Toscana, 1879 – Forte dei Marmi, Lucca, 1964) Escritor y pintor italiano. A regresar de una estancia en París (1900-1907) fundó, junto con Papini y Prezzolini, la revista *La voce*, que se vinculó muy pronto al movimiento pictórico impresionista. En 1910 fundó, con Papini, la revista *Lacerba*, de la que fue director (1913-1915), y contribuyó, al incorporar a su redacción a Marinetti, a la expansión del movimiento futurista. Luchó en la Primera Guerra Mundial, y posteriormente se afilió al movimiento fascista. Fue colaborador de varios periódicos y revistas: *Il popolo d´Italia*, *Prose*, *Rassegna*, *Tribuna*, etc. Publicó numerosos libros, entre los que destacan *Arthur Rimbaud* (1911), *Arlequín* (1914), *Estatuas y fantasmas* (1919), *Medardo Rosso* (1929), *Selva* (1943), y unas memorias, *Autorretrato de un artista italiano de su tiempo* (1931), que demustran claramente su evolución: de vanguardista y propagador del futurismo pasó a defender el arte nacional y clásico. Su pintura constituye una síntesis de elementos de tradición toscana en la línea de Giotto y Piero della Francesca y elementos cubistas.

BIBLIOGRAFÍA FUTURISMO

VVAA, *Investigaciones sobre el espacio escénico,* Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970.

BARBA, Eugenio, *La canoa de papel, Tratado de Antropología Teatral,* Grupo Editorial Gaceta, col. Escenología nº 18, México, 1992.

BENET, Rafael, *Futurismo y Dadá*, Ed. Omega, Barcelona, 1949.

CEBALLOS, Edgar, *Principios de dirección escénica*, Ed. Gaceta, México, 1992.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX*, Ed. Labor, Barcelona, 1972.

COOPER, Douglas, *La época cubista*, Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid, 1984.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1984.

GALLEGO, Julián, *Pintura Contemporánea*, Salvat Editores, Biblioteca General Salvat nº 8, Navarra, 1971.

GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Ediciones Destino, Col. El mundo del arte nª 38, Barcelona, 1996.

MARCHÁN FIZ, Simón, *SUMMA ARTIS, Historia General del Arte, Vol. XXXVIII, Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.

—SUMMA ARTIS, Historia General del Arte, Vol. XXXIX, Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930), Espasa Calpe, Madrid, 1995.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós Ibérica, Col. Paidós Comunicación nº 10, Barcelona, 1998.

POUND, Ezra, *Memoria de Gaudier-Brzeska*, Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1980.

RAFOLS, J.F., *Historia del arte*, Editorial Óptima, Barcelona, 1999

Notas

1 Simón Marchán Fiz, *SUMMA ARTIS Vol. XXXVIII*, Espasa Calpe, Madrid, 1994. Pág. 443.

2 Simón Marchán Fiz. Op. cit. pág 443.

3 Rosele Goldberg, *Performance Art*. Ediciones Destino, col. El mundo del arte, nº 38, Barcelona 1996. Pág. 11.

4 R. Goldberg, Op. cit. pág. 13.

5 Ibid, pág. 13.

6 Los *arditi* habían sido las tropas de élite del ejército italiano durante la primera guerra mundial. En el año de 1919, junto a los fascistas, asaltaron la sede del diario socialista antes mencionado. Curiosamente, si el líder socialista calificaba a los *arditi* de

mercenarios en manos de la reacción, el gobierno prohibía a sus soldados la lectura de *LÁrdito*, periódico de estos excombatientes, por considerarlo bolchevique.

7 Ver: Eugenio Barba, *La canoa de papel, Tratado de Antropología Teatral*, Grupo Editorial Gaceta, col. Escenología nº 18, México, 1992. Pág, 160.

8 *Manifiesto Técnico de la literatura futurista*, extraído de: F.T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978. Pág 156.

9 Simón Marchán Fiz, *SUMMA ARTIS Vol. XXXVIII*, Espasa Calpe, Madrid, 1994. Pág. 447.

10 Ibid, Pág. 448.

11 F.T. Marinetti, *Primer Manifiesto Futurista*, extraído de: F.T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Ed. del Cotal, Barcelona, 1978. Pág. 125.

12 En el capítulo sobre la pintura futurista.

13 Bajo el mandato del presidente Giolitti (1900-1915) Italia, que había reconocido los derechos de Francia sobre Marruecos, se lanzó a la expansión colonial, favorecida por el auge de los sentimientos nacionalistas. Giolitti declaró la guerra a Turquía en 1911, lo que le permitió anexionar a Italia, Tripolitana y Cirenaica, y ocupar el dodecaneso. Un año más tarde, en 1912, Bulgaria, Servia y Grecia, que codiciaban los territorios balcánicos todavía turcos, se unieron en una liga balcánica y declararon a su vez, en el mes de octubre, la guerra a Turquía. Más tarde esta coalición se rompería, suponiendo la derrota búlgara.

14 Roselee Goldber. Op. cit. pág. 20.

15 R. Goldberg, Op. cit. pág. 21.

16 Ibid, pág. 21.

17 *Manifiesto de los pintores futuristas*. F.T. Marinetti, Op. cit. Pág. 196.

18 Carlo Carrá, citado por Simón Marchán Fiz, *Summa Artis, Historia General del Arte. Vol. XXXIX. El 'retorno al orden' en Italia y Alemania (1918-1919)*, pág. 384.

19 Obras en las que *"empiezan a ganar terreno las formas concretas, los valores táctiles y estereométricos de los volúmenes, la simplicidad en las relaciones lineales y tonales, la tridimensionalidad y una escenificación del espacio que emite una suerte de «silencio mágico»."* Ibid. pág. 385.

20 Ibid. pág 387.

21 Ezra Pound, *Memoria de Gaudier Brzeska*. Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1980. Pág. 104.

22 Ver reseña biográfica.

23 J.E. Cirlot, *Arte del siglo XX*, Ed. Labor, Barcelona, 1972.

24 Douglas Cooper, *La época cubista*, Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid, 1984. Pág. 271.

25 Ibid. pág 271.

26 Ibid. Pág. 272.

27 J.E. Cirlot, Op.cit.

28 Ibid.

29 Umberto Boccioni, citado por J.E. Cirlot. Op. cit.

30 A. Sant´Elia, *La arquitectura futurista*, extraído de: F.T. Marinetti, Op. cit. Pág. 218.

31 F.T.Marinetti, B.Corra, E.Settimelli, A.Ginna, G.Balla, R.Chiti, *La cinematografía futurista*, extraído de:

F.T.Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978. Pág. 178.

32 R. Goldberg, Op. cit. pág. 14.

33 R.Goldberg, Op. cit. pág. 16.

34 R. Goldberg, Op. cit. pág. 17.

35 Ibid, pág. 18.

36 R. Goldberg, Op. cit. pág. 20.

37 Ibid, pág, 21.

38 Ibid, pág. 22.

39 VVAA, *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970. Pág. 125.

40 Ibid, pág. 126.

41 Ibid, pág. 126.

42 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Paidós Comunicación, nº 10, Barcelona 1998. Entrada *Teatro Mecánico*, pág. 457.

43 Roselee Goldberg. Op. cit. pág. 22.

44 Ibid. pág. 22.

45 *"La danza futurista será: desarmónica; desgarbada, antigraciosa; asimétrica; sintética; dinámica; de palabras en libertad.*

En esta nuestra época futurista (...) la danza futurista no puede tener otro fin que el de intensificar el heroísmo, dominador de metales y fundido con las divinas máquinas de velocidad y de guerra" F.T.Marinetti, *Manifiesto de la danza futurista*, extraído de F.T. Marinetti Op. cit. Pág. 186.

46 R. Goldberg, Op. cit. pág. 24.

47 Ibid, pág. 24.

48 Ibid, pág.26.

49 *Manifiesto del teatro futurista sintético*, extraído de: Edgar Ceballos, *Principios de dirección escénica,* Ed. Gaceta, México,1992.

50 Roselee Goldberg, Op. cit. pág. 26.

51 Ibid, pág. 27.

52 Para los futuristas, las *exigencias de la técnica* consistían en: "1/ Desechar toda concepción que no entre en los gustos del público; 2/ Encontrada una concepción teatral (expresable en pocas páginas) diluirla en dos, tres, cuatro actos; 3/ Poner alrededor del personaje que nos interesa mucha gente que nada tiene que ver.: caricaturas, tipos extravagantes y otros pelmazos; 4/ Hacer de manera que la duración de cada acto oscile entre la media hora y los tres cuartos de hora; 5/ Construir los actos preocupándose en: a) empezar con siete y ocho páginas absolutamente inútiles; b) introducir un décimo de segundo de la concepción en el primer acto, cinco décimos en el segundo, cuatro décimos en el tercero; c) arquitecturar los actos de una manera ascendente, para que no sea más que una preparación del final; d) hacer sin miramientos el primer acto *aburrido*, a condición que sea *divertido*; 6/ Apoyar invariablemente cada frase *esencial* a un centenar o más de frases insignificantes *de preparación*; 7/ No consagrar nunca menos de una página a explicar con exactitud una entrada o una salida; 8/ Aplicar sistemáticamente la *regla de una superficial variedad* a todo el trabajo, a los actos, a las escenas, a los parlamentos, o sea, por ejemplo: hacer un acto patético, uno angustioso y uno sublime; cuando se está obligado a prolongar un coloquio a dos, hacer suceder algo que lo interrumpa: un vaso que cae, una serenata con mandolina que pasa... O hacer mover constantemente las dos personas, de sentadas a paradas, de derecha a izquierda, y mientras tanto variar el diálogo de manera que parezca que a cada instante alguna bomba tenga que estallar afuera (por ejemplo: el marido traicionado que arranca a la esposa la prueba) sin que en realidad estalle nada

hasta el final del acto; 9/ Preocuparse enormemente de la *verosimilitud del enredo* y 10/ Hacer de manera que el público *siempre tenga que entender de manera completa el cómo y el por qué de cada acción escénica y sobre todo saber en el último acto cómo van a terminar los protagonistas*". *Manifiesto del teatro sintético futurista,* extraído de: Edgar Ceballos, Op. cit. pág. 220.

53 Ibid. pág. 220.

54 Ibid. pág. 220.

55 Roselee Goldberg. Op. cit. pág. 27.

56 *Manifiesto del teatro futurista sintético*, extraído de: Edgar Ceballos, Op. cit. pág. 221.

57 *Manifiesto del teatro futurista sintético*, extraído de: Edgar Ceballos. Op. cit. pág. 221.

58 Ibid, pág. 221.

59 Roselee Goldberg, Op. cit. pág. 28.

60 Ibid, pág. 28.

61 R. Goldberg,. Op. cit. pág. 28.

62 *Manifiesto del teatro futurista sintético*, extraído de: Edgar Ceballos, Op. cit. pág. 221.

63 Roselee Goldberg. Op. cit. Pág. 29.

64 Roselee Goldberg, Op. cit. Pág. 30.